MDE07
encuentro internacional medellín 2007
prácticas artísticas contemporáneas

Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano

Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981

MUSEO DE ANTIOQUIA

MUSEO DE ARTE MODERNO
MEDELLIN - COLOMBIA

Memorias del Primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano

Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981

MDE07
encuentro internacional medellín 2007
prácticas artísticas contemporáneas

Museo de Antioquia, 2010

Lucía González Duque
Directora

Carrera 52 N°. 52-43
info@museodeantioquia.org.co
www.museodeantioquia.org.co
Teléfonos : (574) 251 3636
Fax : (574) 251 0874
Medellín, Colombia

Museo de Arte Moderno de Medellín, 2010

Juliana Restrepo Tirado
Directora

Carrera 44 N°. 19A-100 - Ciudad Del Río
info@elmamm.org
www.elmamm.org
Teléfonos : (574) 444 26 22
Fax : (574) 235 94 15
Medellín, Colombia

Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano

© Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011

© Museo de Arte Moderno de Medellín. 2011

© Todos los derechos reservados de los autores

Primera edición, enero de 2011

ISBN: 978-958-8562-30-8

Impreso en Medellín, Colombia
Printed in Medellín, Colombia

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida, en forma alguna o por ningún medio electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros, sin el previo permiso escrito del Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín.

La Alcaldía de Medellín patrocinó el diseño, la diagramación y la impresión de este libro.

Equipo Editorial

Fondo editorial Museo de Antioquia
Edición

Alberto Sierra Maya
Compilación

Víctor Manuel Manrique
Coordinación editorial

Augusto del Valle
Víctor Manuel Manrique
Investigación

Javier Baca Deza
Efrén Giraldo
Revisión y corrección de textos

Eduardo Hirose
Reproducción fotográfica

David Farfán
Retoque digital

Claudia Cáceres G. + Arturo Higa T. /Sputnik
Lina Rada
Prediseño

Tragaluz editores S.A.
Corrección, diseño y diagramación

Editorial Artes y letras S.A.S.
Impresión

Agradecimientos

Adriana Jaramillo · Alfonso Castrillón Vizcarra · Diane de Lessines Manrique · Edith Arbeláez · Gladis Márquez· Gloria Posada · Jorge Luis Estrada · Jorge Villacorta · Mahia Biblos · María del Rosario Escobar · María Eugenia Gutiérrez · Mario Acha · Mirko Lauer · Rodolfo Cortegana· Wiley Ludeña · Embajada de Colombia en Perú · Natalia Tejada, directora MAMM/2007 · Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas, Universidad Ricardo Palma

PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO SOBRE ARTE NO OBJETUAL Y ARTE URBANO
MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN
Medellín, Mayo 18, 19, 20 y 21 de 1981

INSCRIPCION

NOMBRE _____ APELLIDOS _____

PROFESION _____

CIUDAD _____ DIRECCION _____ TELEFONO _____

PAGO DE INSCRIPCION EN CHEQUE CRUZADO No. _____ POR _____

BANCO _____ FIRMA _____

PAGO DE INSCRIPCION EN EFECTIVO _____ POR _____

VALOR INSCRIPCIONES

PUBLICO EN GENERAL $ 3000 PROFESORES $ 2000 ESTUDIANTES $ 1000

Si paga con cheque, favor hacerlo a nombre del MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

CRA. 64B No. 51-64 (UNIDAD RESIDENCIAL CARLOS E. RESTREPO) TELS. 30-26-22 y 30-31-54
AP. AEREO 012186 MEDELLIN – COLOMBIA, S. A.

Contenido

Memorias del
Primer coloquio latinoamericano
sobre arte no-objetual y arte urbano

09 Obertura

11 Presentación / *Alberto Sierra* ·**19** Notas para un Prólogo / *Mirko Lauer*
29 Guía al lector

31 Estudio introductorio

33 La fiesta del no-objetualismo / *Augusto del Valle*

73 Ponencias sobre arte no-objetual

75 Teoría y práctica no objetualistas en América Latina / *Juan Acha* ·**89** Representación y soporte material / *Mirko Lauer* ·**101** Sinopsis del No-objetualismo en la obra de Marcel Duchamp / Álvaro *Barrios* ·**119** El arte no-objetual en México / *Rita Eder* ·**135** Reflexiones sobre el arte conceptual en Perú y sus proyecciones / Alfonso *Castrillón* ·**147** Aspectos del no-objetualismo en el Brasil / *Aracy Amaral* ·**157** La comunicación en las artes nuevas / *María Elena Ramos* ·**179** Del mercado a la boutique: Los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo / *Néstor García Canclini* ·**201** Posmodernismo y perspectiva posóntica / *Jorge Glusberg* ·**209** Cuerpo y paisaje como escena crítica / *Nelly Richard*

217 Ponencias sobre arte urbano

219 Hacia un arte urbano / *Lily Kassner* ·**237** Semicubiacan / *Hersúa* ·**241** Desarrollo de mi obra escultórica / *Eduardo Ramírez Villamizar* ·**247** El espacio urbano en Colombia hoy / *Silvia Arango* ·**255** Notas sobre la filosofía de SITE / *Emilio Sousa* ·**265** Política, ideología y estética urbana / *Oscar Olea*

279 Ecos del coloquio

281 Balance del coloquio / *Juan Acha, 1981* ·289 Debate sobre no-objetualismo / *Juan Acha, Mirko Lauer, Carlos Rodríguez Saavedra* ·305 No me interesa la pintura porque es una perversión / *Juan Acha* ·313 El Coloquio valió la pena, evaluación hecha /*Rita Eder, Mirko Lauer, Aracy Amaral y Alfonso Castrillón* ·317 Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina / *Entrevista a Mirko Lauer* ·321 Cuando los jitomates se vuelven elementos de juicio / *Entrevista al «No Grupo» de México* 327 Lo bueno, lo malo y lo feo (I) ·335 Bienal contra-bienal / *Alfonso Castrillón*

339 Proyectos de arte no-objetual y arte urbano

340 De Amarú a Barthes / *Marta Minujín y Leopoldo Maler (Argentina)* ·344 Carlos Zerpa, el enviado de Dios / *Carlos Zerpa (Venezuela)* ·346 Acción furtiva / *Alfonso Castrillón (Perú)* ·350 Condición ritualista íntima / *Felipe Ehrenberg (México)* 352 El Sermón de la Montaña / *Cildo Meireles (Brasil)* ·354 Montaje de momentos plásticos / *No-Grupo (México)* ·356 Perfil de la mujer peruana / *Teresa Burga y Marie-France Cathelat (Perú)* ·358 Proyecto para sellar el mar / *Álvaro Herazo (Colombia)* ·360 Medellín / *Adolfo Bernal* ·362 Sala de exhibición de La Muesca / *SITE (Estados Unidos y Venezuela)* ·364 Espacio escultórico / *Escobedo, Silva, Felguerez, Goeritz, Sebastián y Hersúa (México)*

367 Documentos del coloquio

368 Carta de invitación ·370 Boletín informativo preliminar ·372 Circular de bienvenida al público inscrito ·373 Boletín de prensa N°. 3 *(MAMM - Juan Acha)* · 374 Exposición Coloquio de arte no-objetual y arte urbano MDE07

Obertura

OBERTURA

Juliana Restrepo T.
Directora Museo de Arte Moderno de Medellín

Desde el MAMM

Quizás los gestores del Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en 1981 no se imaginaron la trascendencia que tal evento tendría en la historia del arte latinoamericano. Pero los años pasaron y el tiempo dejó clara la huella grabada en artistas, críticos, académicos, historiadores y participantes al evento. Lo único que no quedó claro en aquel entonces fue la publicación de las memorias. Pareciera un olvido casi intencional por el no objetualismo que revistió el proyecto; no hubo publicación oficial ni recopilación seria en tantos años, aún cuando los círculos más especializados recordaban el coloquio como un hito. Tuvieron que pasar 30 años para que el Museo de Antioquia, en el marco del MDE07, tuviera la iniciativa de revisar estos documentos, recopilarlos y publicarlos.

Hoy el MAMM celebra este impulso y se une a él apoyando la publicación que usted tiene en sus manos: *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano.*

Para el Museo de Arte Moderno contribuir a la recuperación de esta memoria, permitir que este acumulado llegue a muchos historiadores, artistas, estudiantes, es una deuda con la historia que se cumple; ya que fue ésta una de las más atrevidas propuestas que diera origen a la presencia y comprensión del arte contemporáneo en la ciudad, el país y Latinoamérica. Gracias, muchas gracias a quienes lo pensaron e hicieron posible. Gracias también al Museo de Antioquia, aliado incondicional del MAMM y compañero incansable del arte.

PRESENTACIÓN

Alberto Sierra

Es importante comenzar con una pequeña descripción de cómo estaba preparada la ciudad para un evento como fueron las bienales y el coloquio de arte no-objetual. El Medellín de la época era un Medellín cerrado. Quisiera que lo miraran pensando, a mi criterio, en el mejor Botero que tenemos en su colección. Es la imagen de la Catedral. La Catedral más grande del mundo hecha en ladrillo. Somos un pueblo que siempre se está mirando a sí mismo. Y ese mirar a sí mismo nunca permitió una comunicación internacional. Voy a dar unos antecedentes cortos que, me parece, valen la pena. De alguna forma, estos antecedentes hacen que lo que vamos a hablar sobre el Coloquio de Arte No-Objetual tenga sentido.

La ciudad, sobre todo desde los sesenta hacia abajo, se movió sobre la base de los escándalos. Fueron los artistas los que conmovieron a la sociedad para permitir un cambio en las cosas. Una discusión sobre las cosas. La gran líder allí fue Débora Arango. Hacia fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta, Medellín era una ciudad con ocho periódicos; los liberales y conservadores discutían acerca del oprobio de la religión como único líder dentro de nuestra sociedad. Débora escandalizó a través de algunas pinturas, diría inmaculadas, en el sentido de que no le interesaba otra cosa, sino revolcar, provocar una reacción en la gente.

No obstante, la obra de Débora no son solo los cuadros. Es algo diferente que nos va a llevar a un punto de no-objetualismo. Tiene mucho sentido lo que ella misma me decía: «Yo quiero que el Museo de Arte Moderno tenga toda mi obra, porque toda mi obra es una actitud. Toda mi obra y toda mi vida ha sido, un poco, una persecución sobre lo que hago». Es decir, estamos discutiendo no ese cuadro específico, sino lo que significaba su actitud ante un público. Entonces, ¿cómo una sociedad fue conmovida por una mujer que lo único que pretendía era decirnos cosas tan elementales que se perdían en medio de este pueblecito?

Al ver una fotografía de cómo era Medellín en los años sesenta, todavía estamos pensando en que el mayor edificio, la mayor construcción ideológica, sociológica de la ciudad era una catedral. Por eso, la actitud de Débora

conmociona. Se trata del papel que siempre ha tenido el arte como un hecho alternativo que ha permitido la sugerencia de cosas nuevas. De igual modo aparecen los «nadaístas» y propugnan por una situación nueva, son irreverentes. Ellos nos dijeron nuestros defectos. Esa manera de ser violentos, por no querer mirar al otro. Fue, precisamente, la época en que comenzaron las grandes violaciones sobre el espacio urbano, como fue la Avenida Oriental. Empieza un modernismo apabullante a destruir la ciudad, o a construir la que tenemos. Pero de todas maneras, si lo vemos en un sentido histórico son turbulencias, son interrupciones, son maneras de pensar absolutamente diferentes que nos conmovieron.

La ciudad de Medellín le debe, a Leonel Estrada, una apertura en muchos sentidos. A través de Rodrigo Uribe Echavarría y Coltejer, que era una empresa floreciente por ese entonces, ellos decidieron hacer, en 1968, la I Bienal de Pintura de Coltejer. Los argentinos y otros artistas que vinieron conmovieron la ciudad, haciendo eco, por ejemplo, del colombiano Luis Caballero. Alguien entró, vino y sacudió la sociedad. Obviamente no son obras dijéramos, «despampanantes», pero obras que llamaban la atención para el medio en el que estábamos, con una bienal solo de pintura, perfectamente incipiente.

Internacionalmente había un auge a punto de decadencia del fenómeno de las bienales. En tanto acontecimiento informativo había grandes influencias, como la pintura de Francis Bacon, o de De Kooning. No obstante que había también un hecho fuera del mismo cuadro, como objeto final del arte, la II y III bienales de Medellín fueron adquiriendo reconocimiento internacional. Aparecieron entonces artistas cuyo reconocimiento internacional obligaba incluirlos. En ese contexto el que un artista colombiano ganara un primer evento internacional, siendo los jurados extranjeros y solo uno nacional, resultó paradójicamente regresivo.

En 1970, la II Bienal originó una importante discusión entre el «pop-art» y el «arte geométrico». Los jurados, entre los que estaban Lawrence Alloway y Giulio Carlo Argan, favorecieron obras no-objetuales, como las de Beatriz González; sin embargo, el venezolano Francisco Salazar, con obra objetual y geométrica de impecable ejecución mereció, el segundo premio. La III Bienal, en 1972, hubo un auge muy grande del hiperrealismo. Álvaro Barrios, que es un hombre absolutamente ácido, dentro de la crítica colombiana, dice que el arte colombiano podría prescindir absolutamente de los artistas hiperrealistas y no pasaría nada. Los hiperrealistas colombianos se fijaron en el oficio y no en los hechos conceptuales que tenía el hiperrealismo. Un artista tan lúcido

como Bernardo Salcedo dijo algo como «Yo mando esta obra, pero si la colocan en la sala de los hiperrealistas». Era un dibujo hiperrealista que representaba a objetos y no personas, saliéndose del marco y prolongando la imagen en objetos reales, ironizando y contradiciendo el efectismo visual. Entonces, era una discusión que, realmente, llegaba a cosas inteligentes.

Todo esto coincide con un proceso por medio del cual la gente comienza a obsesionarse por mirar qué es lo que está pasando afuera. Y mientras esto seguía, con el tiempo, la idea de bienal como fenómeno estuvo sujeta a un fuerte deterioro. Como lo han notado, sobre todo críticos con cierto talante marxista, las bienales ayudan a fomentar la calidad del objeto, hacen famosa a la ciudad y le dan importancia y publicidad a quien la patrocina. El acontecimiento se difunde en el mundo entero a través de revistas especializadas y periódicos, esto se justifica, pues, aparentemente, nada de esto cuesta, en el sentido de que la cultura te «sirve para». El cuestionamiento a este «deslumbramiento» fue un factor importante para ilustrar su decadencia en ese momento.

Juan Acha, uno de los propulsores del Coloquio de Arte No-Objetual siempre habló de que la bienal era una idea capitalista que servía para que el objeto-arte, en tanto obra, valiera más. Las bienales, entonces, supusieron el uso de una suerte de «energía cerrada» que implantó la división del espacio de una manera esquemática. Esto pudo haber sido nefasto, pero en otros casos ayudó.

Lo importante en todo esto es encontrar el equilibrio entre quienes propusieron las bienales y quienes las disfrutaron. En ese momento se estaba construyendo el edificio Coltejer porque el edificio más alto de la ciudad era, todavía, el Furatena. Juan Acha decía: «esas bienales van a entrar en crisis porque no tienen ningún criterio». El declive del «deslumbramiento» producido inicialmente por las bienales llegaría a punto del no-asombro: «si se pasa del no-asombro al conocimiento entonces podemos reducir los eventos de arte a grupos interesados como ustedes», los mismos que se encargarían de difundir lo que está sucediendo, con un criterio nuevo que no pasaría por el escándalo. Un criterio estricto y serio para poder organizar un evento que valiera la pena.

Si se disminuye el asombro, gana el artista nacional. Es decir, hay que reconocer que fueron necesarias las bienales para que nos diéramos un baño de lo que estaba sucediendo afuera. Las bienales, realmente, entraron en decadencia cuando hubo una ilustración de los artistas suficiente como para proponer un arte que no necesitaba de toda esa información externa.

La IV Bienal de Medellín fue paralela al I Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano. La crisis de las bienales tienen un significativo

antecedente en la crisis de la Bienal de Sao Paulo. Uno de los artistas colombianos invitados en 1978 a la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo fue Juan Camilo Uribe. Esa Bienal era «latinoamericana» pues trataba que no fuera solo una comparación entre lo que sucedía afuera y adentro del continente, sino una mirada al interior de lo que estaba sucediendo en nuestros países. La Fundación Sao Paulo iba a tener una bienal «internacional» y otra «latinoamericana», pero llegaron a una suerte de «pobreza» en relación con esta última. Otros dicen que a una especie de «pereza» también. Porque para hacerla necesitaban formular un concepto que le diera validez a esa Bienal, especialmente a la «latinoamericana», pues la internacional seguía funcionando como todas.

En ese momento entraron en crisis las bienales de Sao Paulo y de Venecia, y se crearon otras que nunca llegaron a tener todo el sentido que sí tenían las anteriores. Esto porque la información ya era conocida, no había manera de hacerla atractiva y porque se necesitaba, realmente, una curaduría. No se concibe ni concibió una bienal en la que no estuviera, por ejemplo, Alejandro Obregón, así su envío fuera muy malo; o en la que no estuviera Fernando Botero, aunque ya hubiera realizado su mejor obra en años anteriores. Una crítica importante del no-objetualismo a las bienales consistió en detectar el «culto al artista» y al objeto creado por éste. Paradójicamente se necesitaba, en un medio como el nuestro, recurrir a que estuvieran presentes todos esos elementos que validaban el arte como mercancía o como objeto. Contra esta necesidad se hizo, en 1978, la I Bienal Latinoamericana, Mitos y Magia, pero no tuvo ni el sentido didáctico ni el de comunicación que cualquier mente alerta y lúcida hubiera esperado. Entonces esta iniciativa se apagó y en 1981 se hizo, en Sao Paulo, una Bienal «internacional» otra vez informativa, sin mucha coordinación y sin mayores criterios.

En la IV Bienal de Medellín, también de 1981, hubo una combinación de muchas cosas. Siempre sostengo que estuvo muy mal montada. Tenía un pésimo sentido del uso del espacio, pues se ingresaba mirando las cosas más fáciles como la pintura figurativa o incluso primitiva y el espectador terminaba exhausto después de más de 270 obras, viendo, solo al final del recorrido, las que demandaban más esfuerzo y que daban qué pensar. Una reflexión en la que uno necesitaba mirar fuera del objeto para entender la propuesta que estaban haciendo los artistas. Por ejemplo, está el caso de la argentina Liliana Porter, que fue un proyecto no-objetual dentro de la Bienal, absolutamente efímero, muy diferente a cualquier cuadro de un consagrado. De manera que pasaron desapercibidos una serie de artistas que estaban dentro de un concepto de lo no-objetual.

En síntesis, así como no hubo una II Bienal Latinoamericana en 1980, tampoco hubo un II Coloquio de Arte No-Objetual en 1983 y, por otro lado, la Bienal de Medellín estaba mal planteada.

En 1981 nos preguntábamos qué alternativa teníamos. Sol Beatriz Duque, quien estaba en la junta directiva del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), ante la pregunta nuestra de «¿qué hacemos?» propone, entonces, a un crítico absolutamente radical, Juan Acha. Una vez contactado es él quien nos da la idea de la realización del Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano. En este actué solo como coordinador y no como curador. Acha decía: «una bienal tiene que defenderse» y que era importantísimo tener una exposición de arte latinoamericano con un criterio temático y también un simposio en el que se discutiera realmente por qué estaban allí los señores críticos y los artistas expositores.

En ese momento se produjo una suerte de «purificación» contra todo el proceso de las bienales. Simplemente no estábamos contentos con lo que estaba pasando. Instituciones importantes de Medellín habían hecho una inversión muy alta: Coltejer, Suramericana de Seguros, Coltabaco, Cámara de Comercio de Medellín. Ellos trajeron a sus propios defensores. Era impresionante la manera como quien es contratado sirve. Entonces había personajes tan invaluables en la historia del arte colombiano como Marta Traba, quien ocho años atrás nos había hecho morir de la felicidad al enseñarnos lo que era una performance, aquí en Medellín. Ella nos mostraba, a través de ejemplos, «esto es un *happening*, esto es una performance», etcétera, estableciendo las diferencias y elogiando todas las nuevas actitudes. No obstante, cuando vino a la IV Bienal lo único que hizo fue, como hecho importante, burlarse del no-objetualismo. Uno no entendía estas contradicciones. Ella, tan brillante expositora, hablando de la «Merda d'artista» de Piero Manzoni, producía la carcajada sobre lo que eran los conceptos en el arte. Entonces uno empieza a comprender todo este manejo de la empresa privada por hacer del arte un espectáculo y vaciarlo de su concepto. No había pues realmente un discurso coherente que permitiera la enseñanza sino el espectáculo.

Entonces, entre la Bienal y el Coloquio compartimos muchas obras sin que ellos supieran realmente lo que nosotros estábamos haciendo. Y, sin embargo, ellos decían que nosotros estábamos equivocados.

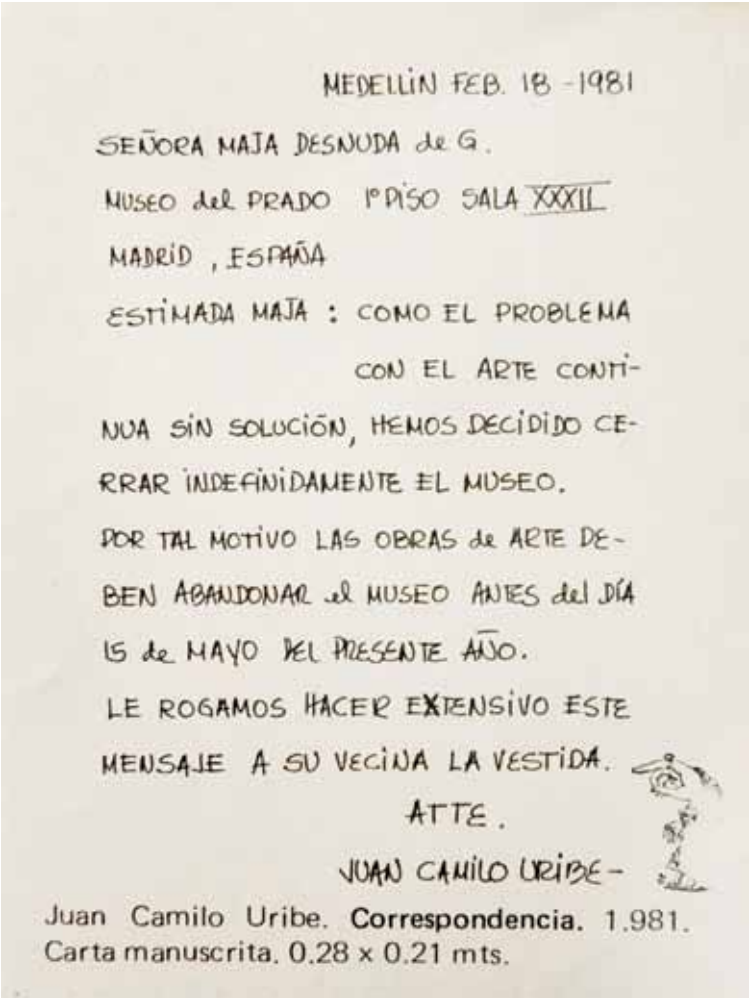
El Coloquio de Arte No-Objetual duró solo cuatro días. Aquello fue como si asistiéramos a unas fiestas patronales. Esto era pólvora por acá, fiesta por allá. Un evento detrás de otro, un público detrás de otro, en un espacio muy

pequeño, con capacidad para, máximo, 150 personas. El resto de las salas eran de 10 x 10 metros, allí había que hacer de todo: arte corporal, performance, mostrar videos, etcétera. Luego de una conferencia había algún evento. Y todo esto fue como una locura como de vivencia, alrededor del no-objeto es un arte a veces participativo o completamente efímero. Porque también lo «no-objetual» es una expresión tan rara, sobre la que hasta ahora, aún estamos discutiendo.

Como la pelea realmente estaba «casada» entre la Bienal y el MAMM, entonces empiezan a aparecer actitudes que traen su sentido del humor. Cuando hablábamos de que nosotros tenemos esa capacidad de digerir y de volver nuestro lo «internacional», pensamos sobre todo en un culto a un personaje como Marcel Duchamp. Una manera irónica y humorística de «reinterpretar» e interpretar de nuevo el «objeto del no-objeto» y el juicio sobre la obra de arte. Por ejemplo Juan Camilo Uribe, quien no se encontraba en Medellín, al atender a la convocatoria del Coloquio No-Objetual publicó un aviso en la prensa en la que simplemente decía «no-voy-a-estar-en-la-ciudad». Ante esto un periodista dijo «él-está» y entonces trataron de localizarlo. En respuesta Uribe envió una carta desde la isla de Providencia, en la que realmente se encontraba, diciendo que «él-estaba» pero que había prometido «no-estar»; y que todo este lío seguramente era porque algunos no-objetualistas lo querían secuestrar.

La agilidad de Juan Camilo era impresionante, quitando de la mente el objeto renacentista de un solo golpe. Era mandar unas cartas al museo y decirle a una obra de arte famosa «Señorita, bájese de aquí que no queremos verla más»: «Señora Maja Desnuda de G. Museo del Prado. Primer piso Sala XXXII. Madrid, España. Estimada Maja: Como el problema con el arte continúa sin solución, hemos decidido cerrar indefinidamente el museo. Por tal motivo las obras de arte deben abandonar el museo antes del día 15 de mayo del presente año. Le rogamos hacer extensivo este mensaje a su vecina la vestida. Atentamente, Juan Camilo Uribe».

A través de gracias y de chistes como estos, se aprende muchísimo más del no-objetualismo, porque ya es como la reducción del problema. Pero no era un chiste. Los no-objetualistas eran tan radicales en su opción que decían cosas como «En Latinoamérica pensamos de otra forma. En Latinoamérica estamos haciendo esto o aquello y no vamos a colgar un cuadro en este museo, no vamos a fetichizar el objeto, lo que ustedes están haciendo, y vamos a ver que la gente va a pensar de otra manera». Fue un momento crítico, una situación convulsiva y agresiva, que se sitúa en el contexto de fuertes dictaduras latinoamericanas, como queda documentado en la instalación del brasilero Cildo Meireles.



MEDELLIN FEB. 18 -1981

SEÑORA MAJA DESNUDA de G.

MUSEO del PRADO 1°PISO SALA XXXII

MADRID , ESPAÑA

ESTIMADA MAJA : COMO EL PROBLEMA CON EL ARTE CONTINUA SIN SOLUCIÓN, HEMOS DECIDIDO CERRAR INDEFINIDAMENTE EL MUSEO.

POR TAL MOTIVO LAS OBRAS de ARTE DEBEN ABANDONAR el MUSEO ANTES del DÍA 15 de MAYO DEL PRESENTE AÑO.

LE ROGAMOS HACER EXTENSIVO ESTE MENSAJE A SU VECINA LA VESTIDA.

ATTE.

JUAN CAMILO URIBE-

Juan Camilo Uribe. **Correspondencia.** 1.981. Carta manuscrita. 0.28 x 0.21 mts.

Carta manuscrita de Juan Camilo Uribe / Colombia. Fuente: *Re-vista*, 1981, Nº. 7. Medellín, Colombia. Alberto Sierra Editor.

Rita Eder dice «si fuésemos estrictos, lo no-objetual dentro del contexto de las artes visuales tendría que ser aplicado a experiencias que han substituido el mundo de las cosas por el discurso del arte, el uso del cuerpo, el video o el performance que actúa las ideas formales o conceptuales que estructuran el quehacer del arte». O sea, es quitar la idea renacentista como el objeto único y fin del arte. Es hablar del arte con otro concepto y de otra manera. Pero en México existía la tradición del muralismo, en tanto *Biblia Pauperum*. Lo cual quiere decir un arte para los pobres, difundido desde el Estado. No obstante contra este Estado, a fines de los años sesenta 100,000 mexicanos amordazados habían realizado la llamada Marcha del Silencio, utilizando otros elementos visuales para expresar su protesta.

Se trataba, ahora, de hacer sentir que el artista en su actitud, mediante el fenómeno de los grupos, hacía que el arte sea público pero no a la manera de un mural. Esa performance de las 100,000 personas significó dentro de la memoria colectiva valores mayores, era decir «el arte está en todas partes. El arte está en las artesanías. El arte está, especialmente, en la convicción de los mismos artistas, en hacer del arte una vivencia».

Hay que recordar que dentro del Coloquio de Arte No-Objetual hubo otro sobre arte urbano. Este tenía que ver con lo no-objetual en el arte pero desde el punto de vista de la arquitectura y el espacio público. Esta exposición fue hecha paralelamente en las salas de Suramericana.

Para terminar retomemos a Débora Arango. Ella decía que su obra de arte más próxima era el cuerpo humano, que era el paisaje que ella debía y quería explotar. Y lo que simplemente nos queda de ella es su actitud, que se resume no en una obra sino en el conjunto de ellas que están en el MAMM. Eso es, no hay más.

NOTAS PARA UN PRÓLOGO

Mirko Lauer

Así comenzó el no-objetualismo, y tengo la sensación de que ya en el año 1981, ese era el clima. Un clima de encuentros personales, de representaciones nacionales, de alguna manera; de muchos viajes, de poca competencia entre no-objetualistas, sino más bien de encuentro. El conocerse, el ver gente que está haciendo lo mismo, de alguna manera reemplazaba la idea de competencia, y más importante, no había un mercado. Por lo tanto el no-objetualismo se daba –y creo que esa es su esencia– en los casos de las performances y otras cosas, se daba como un «mitin relámpago». Esta es una expresión que alguna vez he usado para referirme a los bailes andinos y a las formas musicales andinas como mitines relámpagos de la cultura.

Este es, más o menos, el tipo de encuentros. Yo diría que, en ese sentido, Medellín era eso, más que un encuentro institucional de arte –que es lo que uno ve cada vez más en el patrón europeo con estos pequeños cubículos, divididos por paredes de dry wall, donde cada galería, cada artista, pone sus cosas y más o menos se organiza– esto funcionaba como un lugar en el que los que iban a participar estaban mucho más interesados en el colega que en el público. Casi diría que no había mucho público. No era una cosa masiva. El único público que apareció en esos días en Medellín eran las masas que querían linchar a Marta Minujín por haber quemado la efigie de Carlos Gardel. Por lo tanto el gran público era un público incomprensivo del sentido de lo que se estaba haciendo [que visitaban las salas de la IV Bienal]. Pero en el otro, en el encuentro de no-objetualismo, casi diría que lo que más había era no-objetualistas mirando no-objetualistas. Porque era, con algunas excepciones, la primera vez que muchísimas de estas personas –no quiero decir todas– se veían, se conocían.

Encima de esto, las teorías de Juan Acha que ya estaban en movimiento, las teorías de Néstor García Canclini, una serie de trabajos e hipótesis de Rita Eder; sin embargo, yo diría que, en esa etapa la teoría pesaba muy poco. Incluso el núcleo de teoría que ya se había dado en el Brasil sobre estas cosas, estuvo ausente en Medellín. No era parte del debate. Casi yo diría que no había mucho

debate. Lo que había era mirar y mirar. A mí lo que me queda de la reunión son eso, imágenes. Las fotos de catchaskanistas, por ejemplo, que traía Lourdes Grobet, o Felipe Ehrenberg de México, colocándose dentro de un marco, siendo él mismo su (contenido), dándole una nueva expresión a la idea de *tableau vivant*. Yo diría, por ejemplo, que mi encuentro con Zerpa, tiene todas esas características. Primero, las estructuras del mutuo deslumbramiento. Mi deslumbramiento ante un performer del tamaño y de la insolencia y la subversividad del señor Zerpa; y su deslumbramiento ante la idea de que haya un crítico de otro país totalmente interesado en las cosas que él hacía. Si Zerpa no hubiera vivido en peligro de que lo metan preso, como de hecho se presentaba la cosa, se hubiera limpiado el culo con la bandera de su país, sin ningún problema. Siempre estuvo a un paso de hacerlo. Creo que son otras visiones y que cada país tenía su propia visión del no-objetualismo. Y que Juan Acha, que fue el factótum de esto, que venía de ver el proceso mexicano, que conocía lo de Venezuela y había estado en Brasil mirando, le debe haber parecido que Huayco era poco no-objetual. Esa es la sensación que tengo, aunque nunca hablé con Acha sobre el tema.

No estuvo Huayco. Mi sensación es que uno de los temas del no-objetualismo en sus fases iniciales es un problema de definición y descripción. Recuerdo que una de las cosas que se discutía era qué es y qué no es no-objetualismo. No olvidemos que más allá de los desencuentros personales o los desconocimientos mutuos, etcétera, Huayco no se presentaba como un proyecto no-objetual, ni como un proyecto vanguardista, ni como un proyecto subversivo en las artes. Huayco se presentaba como un «llamado al orden», en el campo artístico, con un impulso subversivo en lo social y no en lo artístico. Esto es algo muy importante. Si nosotros vamos a definir, la parte más interesante, para mí, del no-objetualismo de esa época, es un género de baja conciencia social. Limitada conciencia social, además, sin la cual es muy difícil ser un artista subversivo radical, creo yo. Como decían los vanguardistas de la época de la primera guerra europea, «radicales siempre, consecuentes jamás». Y en efecto, ser radical y ser consecuente son dos cosas que no viajan juntas fácilmente. Y Huayco, con el cual tuve una relación bastante cercana, es irónico. Pero la preocupación de Huayco es, en realidad, visto desde hoy, por lo menos, producir versiones socialmente cercanas a la gente, producir formas asequibles y manejar temas reales. Huayco no es una crítica al arte establecido, es el arte establecido que íbamos a ver dentro de veinte, treinta o cuarenta años, y conciente de ello. En eso son unos visionarios sociales.

Las vanguardias se buscan y se articulan, en efecto, y lo hacen internacionalmente. Franco Moretti, el crítico italiano, dice que la vanguardia poética de alrededor de la Primera Guerra Mundial es quizá el primer movimiento cabalmente internacional que se conoce en Occidente. Y no porque él ignorara el modernismo, en el sentido de Rubén Darío, sino porque el espectro, el ámbito de la vanguardia de comienzos del siglo XX fue muchísimo mayor, iba desde Dublín hasta Buenos Aires y penetraba en el Asia, en América y en todas partes. Haríamos bien en entender el no-objetualismo latinoamericano como parte de ese fenómeno, por lo menos con esa ética, con ese impulso, de jóvenes aislados en sus propios contextos artísticos que se buscan, hasta donde las comunicaciones se los permiten, a través de las fronteras, para constituirse, efectivamente, en una internacional. No es casual, tampoco, que de todos los izquierdistas de los comienzos del siglo XX, sea Trotsky el que más se fije en el vanguardismo, el que más simpatía tenga a las vanguardias, y mejor las entienda, además, en sus textos. Después de todo el trotskismo se concibe a sí mismo como una vanguardia internacional de células articuladas a un solo fenómeno. En el caso del trotskismo, como en el de la vanguardia no-objetual, hay un fenómeno de células mundiales sin un centro definido.

¿Un momento de consolidación del arte contemporáneo en América Latina?

La escena artística latinoamericana, sí. El no-objetualismo en La Habana 1984, no. He estado en una Bienal de La Habana, y esa ha sido de buena calidad, pero lo más no-objetual que hubo entonces fueron esos altares que practican algunos artistas, transposiciones de lo popular a lo culto. El no-objetualismo en medio de eso ha navegado de maneras intermitentes, un poco como un compañero de ruta. Esa es la importancia del coloquio de Medellín. Y en eso se parece también al trotskismo, con el cual no tengo afinidad política, pero que me parece un buen ejemplo, en el sentido de que florece, crece, produce una primavera y después, ¡paf!, el orden establecido del objetualismo, el lienzo, la escultura, etcétera, calman la situación. ¿Qué pasa en el arte latinoamericano, visto desde esa perspectiva? Creo que fue muy importante el desarrollo brasilero. Comienza con los trabajos de Lygia Clark, de Hélio Oiticica y de muchas otras gentes, y es, diría yo, donde se dan las primeras manifestaciones de no-objetualismo en América Latina, por algunas razones bien específicas, la primera porque está el carnaval, y en esto están allí los textos de Aracy Amaral

y otros. El circo también fue una influencia muy importante en todo lo que es el *performance* en muchos lugares de América Latina.

Mi sensación es que la presencia de este artista diferente, que es el no-objetual, se inserta desde el comienzo en los intersticios de los demás géneros; Lygia Clark está efectivamente entre el no-objetualismo, la fabricación de muebles, la arquitectura y el diseño (la obra de ella fue pasión de Juan Acha); Hélio Oiticica, que estaba entre el performance, el *show business* y la permanente salida del clóset, todos géneros muy de allá, tienen la suerte de darse al costado de la Bienal de Sao Paulo. Entonces, al darse al costado de la Bienal, tienen una irrupción, un peso muy importante. Sin embargo, la latinoamericanización del arte, el inicio de este pensamiento en términos latinoamericanos no se da en torno de estas figuras no-objetualistas brasileras, extrañamente, sino que se da en esa Bienal de Sao Paulo que se llama Mitos y Magia en América Latina (1978), que fue decisiva, pienso yo. Es la primera que realmente agrupa a toda una nueva crítica de América Latina, que, después, va a ser la teoría más o menos establecida, al menos en lo académico. Y, por primera vez, se deja de lado por un ratito a los críticos de galería, a la gente con columnas en los periódicos. Aparece gente como Acha, los académicos mexicanos, los líberos peruanos y chilenos, nuevas caras, como los industriales argentinos, como Jorge Glusberg. Todo esto entra a plantear algo nuevo.

Lo que Acha propone, influenciado definitivamente por Mario Pedrosa, es que lo alternativo es lo popular nativo, lo indígena, lo tradicional popular. Diría que ese fue el empujón latinoamericanizante más fuerte de esos años. Es dentro de eso que el no-objetualismo de alguna manera navega y se mueve. Es de allí que de alguna manera parte, en la cabeza de las personas, la idea de un proyecto no-objetual. Porque el no-objetualismo «antropófago» en la Bienal de Sao Paulo de 1978 es lo único que tiene la capacidad de unir las dos cosas. Hay uno que otro pintor convencional como Antonio Amaral, que pinta plátanos y hojas de plátanos, y se acerca. Hay además, en el Brasil, un contacto con ese mundo. Pero los que realmente están haciendo cosas como los indígenas, son los no-objetualistas. Para comenzar, usan sus cuerpos; se mueven sobre un escenario, la idea del rito, la idea de lo efímero. Todas estas cosas le dan un impulso al tema. Pero no solo le dan un impulso a eso, por supuesto; dos años antes ya había publicado Néstor García Canclini su libro mostrando las relaciones entre el tipo de vanguardismo plástico argentino y la industria; que no es pues un no-objetualismo, sino otras formas plásticas de no-figuración vanguardistas. Todo esto le viene al encuentro (en Sao Paulo) y es de allí que

salen fortalecidas algunas figuras. Si lo vemos en perspectiva, de la Bienal de 1978 sale esta idea y llega, en efecto, hasta la Bienal de Arte No-Objetual de Medellín y luego comienza a bajar. Es decir, lo que ha habido después son algunas carreras personales rutilantes; incluso grandes triunfos europeos, si quieren ustedes, pero nunca más una internacional latinoamericana dedicada a esto, nunca más una visión conjunta del asunto, que es el tema de los vanguardistas.

Toda esa forma de pensar termina siendo un comentario a una frase de Mario Pedrosa. Quizá los organizadores pensaron «Mitos y magia suena bien», pero de pronto apareció el tema de «¿y quiénes son los que realizan esta magia y los que creen en estos mitos?». Y apareció el tema de la pobreza como era inevitable. Y, sobre todo, porque estaba allí Pedrosa que lo primero que hizo fue producir su Manifiesto a los Tupis Ou Nambás, una carta a los indios Tupis de la Amazonía que es un intento también de relanzar la idea de la «antropofagia», la idea del Pau-Brasil. En fin, Pedrosa sabe qué está haciendo, perfectamente, casi al filo de los ochenta. Y, en medio de eso, en medio de una de las charlas comienza con algo que no sé si está en el texto de la ponencia y que dice que aquí se habla de la identidad de América Latina y en qué se parece América Latina, qué es lo que nos une a todos los latinoamericanos y dice: «la pobreza». Somos un continente de miserables, por todas partes. Entonces, de pronto, todo el encanto de la Bienal se convirtió muy claramente en otra cosa. Y comenzó la polémica, naturalmente, ¿qué Bienal es esta? Esto no es arte, etcétera, etcétera...

Entonces yo venía muy preocupado por el tema. Me había tocado, no es que yo no supiera que había pobreza. Pero esta idea del nexo tan vivo entre arte, plástica y pobreza nunca me había tocado antes. Una cosa es la plástica que hace gente que es pobre –que hace bonitas artesanías, lindos objetos, bellas danzas– y otra cosa es la vinculación con la pobreza. Es decir, Pedrosa estaba provocando, no estaba hablando sobre artesanía. Estaba hablando sobre arte *povera*, si quieres, estaba hablando sobre las limitaciones de la plástica. Es decir, que frente a los planteamientos de la muerte del arte, digamos, él estaba implícitamente hablando de la pauperización del arte. Y estaba diciendo el siguiente paso. No es posible un desarrollo de la forma plástica en un contexto de pobreza como el nuestro. Así de sencillo. Que es su respuesta de alguna manera a esta bienal paulista que venía siendo acusada durante largos años de importadora, de cosmopolita, de globalizada. Él, que había estado en eso, se había pasado al otro lado. Que son los dilemas naturales de un trotskista, eso del cosmopolitismo más vertiginoso y de pronto el radicalismo pro popular, digamos, más intenso.

Fascinación por lo popular e indígena

Ha habido esa aproximación. Pero tiene límites. Y eso es porque el problema del no-objetualismo es, finalmente –el problema de su reproducción– es un problema de forma. Y en la medida que es un problema de forma es un problema de géneros. Los no-objetualistas más exitosos han sido siempre los que han logrado resolver el problema del género. Es decir, los que no han terminado cayendo –no sé si esa es la palabra–, los que no han terminado pegados a algún tipo de género capaz de englobarlos y de explicarlos. Entonces, muchos han terminado en el baile, en el caso peruano creo que es el teatro el que más ha jalado al no-objetualismo; Yuyachkani es un espléndido ejemplo de eso. Otros han terminado en fórmulas pedagógicas. Al final cuando uno mira a los no-objetualistas radicales, incluso a los más famosos, como Beuys o Christo, hay un desesperado intento de no parecerse a nada. Y, efectivamente, las trampas son enormes, porque Christo ha logrado a lo largo de su trayectoria, no parecerse a nada: esto no es escultura, no es pintura, pero después de sesenta envolturas de diversos monumentos ha creado su propio género...

Ambientaciones, instalaciones y otros

Lo que yo trataba justamente con mi planteamiento era de ofrecer un común denominador a todos esos géneros [Ambientaciones, instalaciones y otros]. Era la salida, el abandono de estas formas reproducibles del lienzo y del marco. La idea en ese momento era: si se sale del lienzo y del marco, si se retira del pedestal –pensando en la escultura– entonces, estamos en el territorio del no-objetualismo.

Eso es lo que se estaba viendo en ese momento, era un poco la liberación del creador respecto de la galería, su nueva relación con la gran corporación. Parecía que, en ese momento, hace treinta años o más, estábamos ante un cambio en los patrones de acumulación en la actividad plástica, digamos. Que esta galería que era capaz de acumular sobre la base de un pintor cada quince días; y una serie de pintores trabajando para las galerías y viceversa; que todo eso estaba de salida y que el museo representaba, efectivamente, algo nuevo y distinto. El museo financiado por la gran corporación, donde el artista individual podía conservar, por decirlo de alguna manera, la propiedad, el aura de su obra. Sin embargo, visto a treinta años de distancia, mi sensación es que terminó no siendo tan así. El sistema de galerías se mantuvo y hasta

donde entiendo goza de muy buena salud, tal cual. De alguna manera todo el arte objetual ha seguido treinta años de desarrollo que no parece estar deteniéndose, y este hijo de la posguerra que es el cuestionamiento de todo este sistema, toda esta ética que está un poco en *La palabra pintada* de Tom Wolfe, la idea de que la destrucción de la galería y el cuadro, por lo tanto, iban a producir algo realmente nuevo en el mundo en la cresta de la ola capitalista, mi sensación es que terminó no dándose. Es decir que había un elemento de radicalidad que hacía esto imposible.

En el año setentaitantos o en el año ochenta parecía que la tolerancia y la capacidad de imaginación de las transnacionales no tenían límite. Vemos que sí tenía límite. Después de un momento, las transnacionales pierden interés por el no-objetualismo y se trasladan de regreso al lienzo. Pero ya no como el ejercicio de pintores vivos que simultáneamente tienen que producir acumulación y desarrollar carreras sino ya directamente Van Gogh, Rembrandt y todo lo demás. Es decir, eso que está moviendo esa competencia de la cual a veces todavía nos llegan ecos «venden grabadito de fulano por sesenta millones de dólares, record de la historia»; esta es realmente la alternativa a lo que estaba pasando en los años sesenta y setenta. Por eso creo yo que el no-objetualismo pierde, de alguna manera, el espacio dentro del cual se estaba desarrollando. Estoy diciendo, pues, que el no-objetualismo ha corrido la suerte de toda vanguardia radical. No hay nada que llorar allí. Toda vanguardia radical llega, seduce y después asusta. Después del *Avant-garde* hay el *Rapell a l'ordre*, un «llamado al orden». Esa es la historia. Y en América Latina lo que pasa es que las formas subsisten y nunca se desarrollan con la misma intensidad que en el hemisferio norte y, a cambio de esto, subsisten un tiempo más. Es una combustión lenta, digamos.

Esa, creo, ha sido una cuestión central del no-objetualismo en América Latina. Las cosas, los objetos, jalan muy fuerte. Los géneros populares, efectivamente, tienen una seducción, una hipnosis que va atrayendo a la gente en otras direcciones. Yo sí puedo imaginarme performances que en un momento dado entiendan que lo que ellos quieren hacer es macumba y que vayan en esa dirección. O el atractivo de los géneros europeos, el del teatro. Esto ha sido uno de los asuntos que ha contenido el acto del *performance* en América Latina. La fuerza de lo social, la fuerza de lo popular tradicional. Eso es muy fuerte. Y ese es además el destino del impulso vanguardista. No puede mantenerse indefinidamente. Es una chispa en la noche. Mi sensación es que es así como debemos ver lo que sucedió en esos años. Es así como lo debemos documentar, más que

como la expresión de tendencias y de orígenes y de futuro, como una luz en la noche. Creo que esa es, finalmente, su fuerza y su interés.

¿Qué pasa con el no-objetualismo mexicano? Creo que se parece al brasilero. Es decir, a diferencia de lo que están obligados a hacer los países más chicos Brasil y México no tienen que importar tanto. Tienen material, tienen cosas con las cuales hacerlo. Y tienen una masa crítica de imaginación e irreverencia que les permite desarrollar procesos propios. Con algunas diferencias. El no-objetualismo brasilero es autónomo, a pesar de la gran influencia del circo, a pesar de eso, hay una gran dosis de autonomía en el sentido de querer crear un espacio de discurso propio y distinto. Es decir, el discurso de la Clark y Oiticica, que son los dos ejemplos con los que nos hemos quedado, son discursos perfectamente autónomos, independientes de todo lo demás. En el caso mexicano, yo diría que el no-objetualismo es una excrecencia de la parte más popular y chicha del *show business* mexicano. El *show business* mexicano, en su desarrollo avanza no sé si hacia la izquierda o la derecha; pero avanza en dirección de la chicha, de la cosa «naca» como dicen ellos, de una manera muy importante. Al grado de que hay momentos en los cuales el no-objetualismo mexicano no tiene que inventar nada, simplemente cosecha de largo y lo muestra.

Es decir, concretamente, las fotos de Lourdes Grobet son una actividad de recolección, porque el verdadero no-objetualismo es el mundo del catchaskan mexicano. Claro, las máscaras, sus alternativas, sus creaciones y sus personajes, todo está allí. Y, entonces, claro, Grobet va a la muestra de Medellín, con eso. Casi diría yo como una mensajera, porque el verdadero acto no-objetual está allá. La foto es meritoria, pero el acto está allá. Casi yo diría que podemos, en términos de México, decir que esto podría ser un lema del no-objetualismo: «el acto está allá». Porque todo está en otro lado, son grandes recolectores, presentadores y ordenadores; y por eso también es un movimiento mucho más social, que permite cosas como un Ehrenberg, pues, plantado en el nacionalismo o cosas de ese tipo. Porque además, el no-objetualismo en la medida que es un movimiento que tiene una fuerte dosis histriónica –no solo pienso en el performance, en general hay un histrionismo muy grande que es un rasgo vanguardista– tiene una enorme capacidad de transmitir deseos. Deseos personales pero además deseos sociales. En los dos casos (México y Brasil) están estas cosas. En el caso brasilero hay un deseo de modernidad, hay un deseo de futuro y hay una especie de deseo de amazonía, se me ocurre. El texto de Pedrosa de la Bienal de Mitos y Magia en Sao

Paulo, era una cosa que se llamaba Manifiesto a los indios Tupi-Guaraní ó Nambás. Un tipo de preocupación que viene de donde sabemos, el Manifiesto Pau-Brasil, la «antropofagia», etcétera. En el caso mexicano, todo eso, incluido el trabajo del No-Grupo, muy fuerte, allí el deseo social es el deseo de revolución. Los mundos culturales creativos artísticos mexicanos, una enorme porción de ellos, siguen con el mito –el deseo, no sé– de que es posible darle un segundo envión a la revolución mexicana y que es posible seguir viviendo de una revolución. Por eso, si en algún sitio ha habido una «revolución permanente» es en México. Todo el día; pasas por la guerrilla de Fabio Vásquez, por Chiapas, termina Chiapas y comienza López Obrador, moviéndose en la calle, todo el tiempo. Hay eso. Mi sensación es que esto está inserto en ese espacio. Es muy teatral, muy *show business*.

Medellín

El establishment plástico colombiano en esos años, desde la llegada de Marta Traba estaba muy disponible. Primero porque el mundo de la creación artística marchaba muy bien. Colombia de pronto se volvió un país de pintores, pero en cantidades. Desarrolló cosas que nadie había desarrollado y se convirtió en un país con un público. Colombia ya tenía, en el año 1977, un público para carpetas de grabados, cosa que aquí (en Perú) no hemos visto en ninguna parte. Es decir, se vendían grabados como loco. Tenía amigos en verdaderas fábricas de grabado para poder vender las carpetas de muy buenos pintores. Este dinamismo era un elemento. El segundo factor es que el Estado colombiano entendió temprano que era una forma de darle empleo político a sus elites aristocráticas. De ello Gloria Zea es un buen ejemplo. La relación, cuando la hubo, de Gloria Zea con Marta Traba fue un caso. Creo que Celia Birbragher del lado de los inmigrantes más nuevos, pero igual con mucho dinero. Toda esta gente encuentra empleo político. No artístico, no como activista cultural sino como presencia ante la sociedad en el arte. Eso también es distinto. Y lo tercero, no nos engañemos, es que el narcotráfico estaba empezando a inyectar una cantidad de plata en la plástica. Cuando se daba esa Bienal, las conversaciones decían que la galería que más vendía en todo Colombia estaba en Barranquilla. Mi sensación es que todo eso confluye en que alguien diga: la Bienal en Medellín. Casi diría yo que la Bienal en Medellín es un gesto de afirmación de sus élites, porque estas bienales se hacen cuando un grupo de promotores culturales y artistas va donde gente con dinero, con poder y les

dice, señores, qué les parece. Si hubieran ido a Popayán, les hubieran dicho que no, seguramente: «Fíjense ustedes, es muy interesante, pero, hagamos una de artesanía». En cambio Medellín estaba lista para esto. Estaba el dinero, estaba la gente que quería.

La serie: Sao Paulo 1978, Medellín 1981, Caracas 1983

Hubiera sido normal, natural. Caracas era el sitio. Estaban todos estos ópticos que de alguna manera funcionaban. No sé que pasó, pero allí otra vez tiene que ver con financiadores y gente así. Pero lo importante no es que no hubiera otra Bienal no-objetual en Caracas. Lo importante es que no hubiera otra Bienal no-objetual a secas. Porque la Bienal, de todas maneras, se da en un contexto polémico latinoamericano. La serie es polémica. La Bienal de Sao Paulo, dedicada a Mitos y Magia en América Latina, fue atacada por todas partes. Era sumamente polémica, porque ponía de lado al galerista, colaba al antropólogo y al teórico marxista de alguna manera en la escena. Traía la cosa indígena, se acercaba de una manera novedosa; pero sobre todo no le dejaba lugar a lo convencional. Entonces eso fue criticado desde el saque. La Bienal de Medellín es, de alguna manera, hija de esa ética. Acha está en la organización de las dos. Y en los dos casos la gente está allí por Acha. Yo, por lo pronto. Mi sensación es que para cuando ya llega lo de Medellín, ya en ese momento el orden establecido ha recompuesto sus fuerzas.

Lima, marzo de 2007

GUÍA AL LECTOR

Vista de una mesa del coloquio. Fuente: Arte en colombia, Nº. 16, Bogotá, 1981, p. 58.

El I Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano se realizó en Medellín y fue organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), del 17 al 21 de mayo de 1981. Estas memorias se han organizado enfatizando el aspecto documental de las fuentes. Está pensada para lectores interesados en la historia del «arte contemporáneo» en América Latina, sobre todo en aquellos que gustan de la estética, la teoría y la filosofía del arte.

Luego de la *Obertura* (p. 09) y el *Estudio introductorio* (p. 31) que presentan el libro, la tercera parte *(Ponencias sobre arte no-objetual.* P. 73*)* brinda al lector la ocasión de contextualizar los discursos de los ponentes del coloquio a través de un estudio introductorio. Es importante mencionar que aquellas citas textuales cuya referencia bibliográfica no está indicada, han sido extraídas de las ponencias que forman parte de esta publicación.

En la **cuarta** parte (*Ponencias sobre arte urbano.* P. 217) se han respetado los documentos de las ponencias originales que provienen, en su mayoría, del

archivo del MAMM. No obstante, hay algunos casos excepcionales, en los que se ha debido recurrir a otros archivos y fuentes. En general, se ha intentado modernizar algunos usos de lenguaje y homogeneizarlos para facilitar su lectura. Nada de ello, sin embargo, ha alterado el contenido de los textos.

En la **quinta** parte (*Ecos del Coloquio.* P. 279) aparecen una serie de documentos provenientes de periódicos, revistas y otras publicaciones. Esta cumple con el objetivo de convertir al discurso acerca del no-objetualismo en algo vivo y fluido. Puede encontrarse un balance del coloquio hecho por el director del mismo, así como debates en los que varias voces hablan simultáneamente sobre el tema y, finalmente, artículos periodísticos de la época que informaron desde una perspectiva mediática.

La **sexta** parte (*Proyectos de arte no-objetual y arte urbano.* P. 339) es importante para quien quiera hacerse una idea de qué tipo de proyectos fueron mostrados en Medellín bajo la denominación de Arte No-Objetual. Para ello se ha juzgado necesario elaborar descripciones de un pequeño pero significativo grupo de trabajos, entre los que se cuentan *performances*, instalaciones, intervenciones en el espacio urbano, entre otros.

Por último, en la **séptima** parte (*Documentos del Coloquio.* P. 367) se publican documentos propios de este tipo de eventos. Cabe resaltar, entre ellos, una guía que elaboró el propio director del coloquio, la misma que sirvió para que las personas invitadas a presentar una ponencia hicieran su elección temática.

ESTUDIO INTRODUCTORIO

LA FIESTA DEL NO-OBJETUALISMO

Polémicas sobre arte contemporáneo En américa latina

Augusto del Valle C[1]

El presente ensayo se propone, como objeto de análisis, un momento específico en el arte de la región: el primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano, realizado en Medellín, Colombia, en 1981.

El arte no-objetual, como clave de lectura del arte contemporáneo en América Latina, se enuncia, entonces, a contrapelo tanto de los esencialismos que postulan «lo latinoamericano» (y lo entienden como fuente de una identidad congelada en lo arcaico), y de los laxos pluralismos que apuntan hacia «lo internacional» (y lo asumen como nominal designación de privilegios de mercado y situaciones de poder institucional de facto con miras a postular una desterritorialización de dimensiones universales). Para Juan Acha (1916-1995), director del coloquio, si bien la categoría de arte no-objetual queda muy pronto asociada al canon internacional de las nuevas vanguardias –que surge en Europa y Estados Unidos en los años sesenta–, representa también un importante momento en las búsquedas de afirmación, para América Latina, de un pensamiento visual y práctica artística autónomos.

Al reconstruir el origen, vigencia y persistencia en el tiempo de la categoría no-objetualismo en América Latina y, a través de ello, proponer una reflexión acerca de su actual potencial crítico, se realiza aquí un nuevo intento de «antropofagia». Esta vez, sin embargo, tal intento no está dirigido hacia la asimilación de modelos contemporáneos definidos por el actual posicionamiento internacional, sino que, retrospectivamente, establece un vínculo con importantes voces de intelectuales latinoamericanos. Ya desaparecidas en algunos casos, tales voces, se convirtieron en ese momento –y se convierten también ahora– por su serenidad, coherencia y libertad, en orientadoras de una nueva mirada. Ellas nos señalaron una pauta crítica para la polémica esclarecedora pero también una actitud siempre dialogante. Asunto muy importante hoy, sobre todo para quienes vivimos en el mar picado de un mundo cada vez menos humano y más irracional.

1 *Marzo de 2007.*

Obertura

Nadie sospechó que en 1973, una reunión de los países exportadores de petróleo que consolida a la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), terminaría convirtiéndose en el detonante de una nueva recomposición del capital y sus agresivas políticas de exclusión-inclusión. Se reunieron para responder en bloque a los intereses norteamericanos en el Oriente Próximo, y subieron el precio del barril hasta en cuatro veces. Coyunturalmente, la crisis fue también el origen de una aparente bonanza económica para los países de América Latina. Ocurrida en la segunda mitad de los años setenta, esa aparente bonanza se transformó, con el tiempo, en la causa de su debacle en los años ochenta. Muy pronto las arcas de los países exportadores, la mayoría árabes, se llenaron de divisas, pero estas, para resultar útiles, fueron recolocadas en la banca financiera internacional.

De manera que los préstamos blandos a los países en vías de desarrollo del Tercer Mundo –producto del excedente de la crisis del petróleo– produjeron un importante traslado de capital para ejecución de proyectos que, en la segunda mitad de los años setenta, los países latinoamericanos, rápidamente, se precipitaron en consumir[2]. No obstante, a comienzos de los años ochenta el aparentemente anónimo acontecimiento con que el capital enganchó a nuestros países ya era un fenómeno visible. Comenzó entonces la carrera de renegociaciones y la precaria y fuerte necesidad de refinanciar una deuda acaso no buscada[3].

Para mayo de 1981, fecha del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, en Medellín, el tenso silencio de lo que se vendría poco tiempo después en materia económica coincidió con el último impulso de cierto latinoamericanismo en materia cultural. Juan Acha (1993.

2 «La banca iniciaba así una agresiva ofensiva para colocar en América Latina los inmensos excedentes petroleros, aunque también lo hizo en Asia y el Este de Europa. La competencia entre los bancos se tornó encarnizada. En un determinado momento hubo en la región 1,500 bancos extranjeros ofreciendo a países latinoamericanos préstamos en condiciones que se hicieron cada vez más laxas y permisivas» (Alzamora C. 1998: 40).

3 «Mientras tanto, la deuda latinoamericana se había quintuplicado, saltando de 75,3 mil millones de dólares –cuando empezó la ofensiva prestamista en 1975– a 257,3 mil millones de dólares en 1980. Como los intereses habían sido triplicados, se encareció extraordinariamente el servicio de la deuda misma contraída en un 75% a tasas flotantes de interés» (Ibídem, 42). Las renegociaciones comenzaron recién en 1981 y el primer país en hacerlo fue Nicaragua, que intentó colocarse frente a los organismos internacionales lejos de los extremos de Washington y La Habana.

Las culturas estéticas de América Latina), a la sazón director del evento escribe, más de diez años después: «En términos generales los años setenta fueron muy movidos para nuestras artes plásticas. No solo por el dinero prestado que recibieron nuestros países, sino también por nuestras ansias de actualizar tales artes mediante los no-objetualismos y otras artes, como el tapiz y la fotografía y por nuestros afanes de discutir los problemas artísticos»

A esta especie de prosperidad del endeudamiento, hay que añadirle dos importantes claves más para la lectura del coloquio: la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo y la I Bienal de La Habana, en 1978 y 1984, respectivamente. Ambos acontecimientos sitúan al evento de Medellín como el momento culminante, el pico más alto, de una deriva identitaria del arte contemporáneo latinoamericano.

A fines de los años setenta la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, Mitos y Magia, llevaba en su título la importante exigencia de establecer una nueva lectura sobre las necesidades estéticas de la región. El asunto era juntar investigaciones teóricas con prácticas artísticas tradicionales, no tanto como un gesto de reivindicación de las identidades locales sino como un momento reflexivo. Había llegado el momento de la conciencia acerca de tales identidades, como dijo Juan Acha. Frederico Morais (1978) nos recuerda que fue Mario Pedrosa, en su conocido *¿Arte hoje? Manifesto pelos Tupiniquins ou Nambás*, quien había descrito la manera en la que el arte tuvo que experimentar una suerte de derrota existencial a manos de una sociedad cada vez más absorbida por la cultura del consumo. Se había vuelto, también, cada vez más caro convirtiéndose, además, en un capricho de sus burguesías. Por lo tanto, el vacío producido en los años setenta por una supuesta falta de renovación de la vanguardia euronorteamericana, podía ser leído como el momento que había estado esperando América Latina y el Tercer Mundo para «hablar» con su propia voz[4]. En otras palabras, la crisis no solo era coyuntural sino ontológica. Una en la que los conceptos y las realidades del arte sometían a crítica sus propios fundamentos. Los géneros tradicionales, como la pintura y la escultura, pero también los nuevos planteamientos como el arte de acción o el arte conceptual –por solo citar dos–, eran relativizados y señalados, de un lado y del otro, como fuerzas

4 «¿Por qué? Pedrosa responde con una tesis que ya antes había sido referida por el poeta chileno Huidobro, ver el arte como un cuarto reino, como parte de la naturaleza. 'El arte de estos rincones', dice Pedrosa, 'tiene sus raíces en la naturaleza, pues todo pertenece a esta, tierra, piedras, árboles, bichos, ideas o casi-ideas. Aquí lo que es naturaleza ya es cultura, o lo que es cultura anida en la naturaleza'». (Morais; 1978: 328).

social y culturalmente regresivas, según el caso. Por extraño que pueda parecer, el tema de la identidad fue, entonces, transversal a posiciones contrarias[5].

Por otro lado, la I Bienal de La Habana significó, ya en los años ochenta, el inicio de una nueva escena internacional para el arte contemporáneo. En este sentido, su apuesta por la producción de los países del Tercer Mundo, que incluían a El Caribe, África, Asia y al Oriente Próximo, apuntó acaso en una nueva dirección. Una en la que tanto la pintura como la gráfica –géneros más definidos y tradicionales– respaldaban el diálogo de «lo latinoamericano» con otras áreas del mundo, dentro de una toma de partido por lo «alternativo» en la «periferia»[6]. Progresivamente, y más aún, con la secuencia que va de 1986 a 1989, años de la segunda y tercera bienales de La Habana, respectivamente, comienza una suerte de nueva agenda que, «ahora», respeta los fueros de lo «políticamente correcto»: ¿Y qué sino otra cosa fue la adopción del discurso del multiculturalismo? Pero no nos adelantemos.

Fue en 1980 que se produjo un enfrentamiento ideológico entre quienes asumían ciertas ideas para una distinta lectura del arte contemporáneo desde (y en) América Latina. La pobreza y la identidad indígena, como rasgos clave para la comprensión de una sensibilidad distinta, fueron presentadas por Pedrosa durante el simposio que acompañó a la I Bienal Latinoamericana en Sao Paulo. A pesar de convenir que, a juzgar por sus resultados visuales, esta Bienal había sido un fracaso, Aracy Amaral, a la sazón nombrada curadora de la II Bienal Latinoamericana, era, junto con Pedrosa y Acha, la cabeza visible de una búsqueda por la autonomía visual –en investigación y prácticas artísticas– que programáticamente apuntaban hacia la creación de nuevas plataformas institucionales que la hicieran posible.

5 Una manera de presentar tales disputas usando una fuerte violencia verbal es ir, directamente, a los textos de Marta Traba, sobre todo en su conocido *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, publicado en 1973. Ella propone, contra el «terrorismo de las vanguardias», un «arte de la resistencia». Un arte así significaba perseverar, por ejemplo, en un género tradicional como la pintura y en ciertas búsquedas raigales de la identidad, mito y abstracción. Frente a esta visión «culta» y formalista, irrumpió, a mediados de los setenta, «otro» interés por la identidad. Esto se veía claramente en las ideas de Pedrosa, que criticaba tal herencia formalista, pero también en una generación de críticos que en ese momento estaban entre los 30 y 45 años como por ejemplo Frederico Morais, Néstor García Canclini, Mirko Lauer, Rita Eder, Aracy Amaral, entre otros.

6 El acontecimiento teórico que acompañó a esta primera Bienal se dedicó al análisis de la pintura de Wifredo Lam. Un libro fue publicado con las ponencias poco tiempo después. Esta vinculación entre el arte cubano y la pintura muestra un espíritu totalmente diferente al de la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo de la que explícitamente fueron excluidos pintores reconocidos como el propio Lam, Szyszlo, Matta, Botero, entre otros.

Hay un proceso interesante que convierte el discurso de Aracy Amaral en un testimonio y huella visible de las contradicciones propias de las instituciones culturales latinoamericanas. En octubre de 1980 se discutió el destino de la II Bienal Latinoamericana, y de los 33 críticos invitados solo 9 estuvieron a favor de que esta continuara existiendo.

Esta mirada acerca de «lo latinoamericano» en el arte contemporáneo fue una construcción que se alimentó de una serie de simposios, ocurridos en ciudades distintas[7]. En estos encuentros los especialistas tuvieron ocasión de debatir acerca del sentido del arte en sus respectivos países, considerados subdesarrollados, y cuya cultura existía bajo complejas condiciones de dominación. Tal producción intelectual apuntaba de modo persistente en una dirección contraria a la de ese ventarrón al que Walter Benjamin llamaría «progreso», enredando las alas de nuestros más lúcidos pensadores acerca de lo visual[8].

Es, precisamente, en el marco temporal que va de 1978 a 1981, que la categoría no-objetualismo se imprime en los textos de Juan Acha (1978), en un comentario que anunciaba sus expectativas con respecto a la I Bienal Latinoamericana; expectativas cifradas en el estudio del horizonte mítico de «nuestras» producciones estéticas. Algo así como llevar el arte al terreno de la antropología, pero no centrarse en los mitos, sino en el «proceso [de aparición] de nuestros mitos que es el de nuestro mestizaje, creador y transformador», buscando agrupar obras –eliminando, por tanto, la referencia al artista individual– para operar sobre ellas con nuestras preguntas: «Nuestra búsqueda del substrato mítico, no solo es extensible a los elementos compositivos (cromáticos o formales) de cualquier obra de arte (abstraccionista, geometrista o no-objetualista) sino que deberá centrarse en ellos».

7 La serie completa es la siguiente: Quito (1970), Austin (1975), Sao Paulo y Caracas (1978), Medellín y México DF. (1981). Obviamente no incluyo en este recuento ni las anteriores ni las posteriores al lapso temporal objeto de estudio. La reflexión sobre América Latina en sus artes es, en estos años, un síntoma de una suerte de nueva internacional cuyo horizonte universalista ensancha una plataforma creciente de preocupaciones con respecto al carácter monologante de la modernidad, tanto en la instauración de sus categorías teóricas como de sus instituciones culturales.

8 En un interesante testimonio, publicado el mismo año del evento de Medellín, en 1981, sostiene Acha (1984: 150): «La I Bienal Latinoamericana, como todos sabemos, ocasionó discusiones en torno a sus fines investigativos y su fracaso comprobó que ni nuestros artistas ni nuestros estudiosos del arte estamos maduros para esta clase de confrontaciones de solo obras latinoamericanas y para las investigaciones sobre nuestra realidad artística. En el simposio celebrado paralelamente, menudearon las posiciones latinoamericanistas, radicales, que pueden haber influido sobre la fundación Bienal de Sao Paulo para invitar a una mayoría de críticos conservadores, yanquis y eurocentristas, a quienes les conviene darle la espalda a nuestra realidad e intereses colectivos y recusan los simposios latinoamericanistas».

Aunque esta referencia al «substrato mítico» de la obra de arte no abandona todavía el elemento tangible –al que al fin de cuentas nos remite la idea formalista de composición, al enfatizar los procesos de aparición de «nuestros» mitos– nos da otra pauta; una en la que la identidad cultural surge como algo fluido. Una vaga referencia de Antonio Prieto (2001) propone al fenómeno mexicano de los grupos, como una vía de salida del formalismo, y es una importante pista a seguir. Prieto relata: «A fin de distinguir su obra frente a las tendencias euro-norteamericanas, los artistas (*performanceros*) bautizaron su estética –bajo la sugerencia del teórico Juan Acha– como no-objetual».

Extrañamente, en la ponencia que presentó en Sao Paulo, Acha (1984: 172) no utiliza la categoría. En su lugar aparece un término más amable, el de las «nuevas artes»; dice: «Hoy aparecen nuevas artes que, en lugar de producir objetos, incorporan una estructura artístico-visual en las tecnologías (diseño industrial y artes gráficas) y en otras estructuras artísticas (*happenings*, ambientaciones) o bien estructuras heteróclitas en el formato tradicional del objeto artístico (arte conceptual)». Este encuadre, como puede verse, sitúa de otra manera a la estética no-objetual. Aparentemente, allí el tema de la identidad queda relegado por un énfasis «productivista» que inmediatamente pone sobre la mesa de discusión ciertas estructuras, entre las que se reconoce al diseño como una de ellas. Las nuevas tecnologías para la producción de estructuras visuales resultan ser uno de los ejes más importantes para comprender el alcance de la categoría no-objetual en toda su dimensión. No solo la cuestión de las identidades fluidas de nuestras sociedades, vinculadas, naturalmente, a lo «popular» sino también los soportes tecnológicos como vehículo de la memoria social.

Medellín[9]

Sea como fuere, la articulación que aquí surge entre modelos de arte que se remiten al horizonte ideológico de la identidad y otros que miran hacia las nuevas tecnologías para producir imágenes a través del diseño, nos dan las coordenadas para, ahora sí, entrar en los detalles de la recepción de la categoría en el ámbito de los críticos y teóricos de la época. Al menos de aquellos que aceptaron la invitación a la cita de Medellín.

En este punto resulta importante establecer una comparación entre los discursos de los ponentes que participaron en el coloquio. Para ello es necesario un análisis de la mirada sobre el no-objetualismo entre los participantes de distintos países.

Por ello, primero se verá, que no todos los ponentes aceptan la categoría: Néstor García Canclini, Maria Elena Ramos, Jorge Glusberg y Alfonso Castrillón señalan horizontes distintos de discusión. Una mirada detenida a sus argumentos es importante en la medida en que delimita el campo y señala la dificultad intrínseca que existe en el esfuerzo de intentar ampliar el concepto de arte hacia nuevos sentidos colectivos y experimentales.

Preguntas disidentes desde la comunicación y la historia del arte

El rechazo de la categoría del no-objetualismo se produce desde la perspectiva de dos enfoques distintos, el de la comunicación como área de estudios interdisciplinaria y el de la historia del arte.

México: la comunicación, origen y destino de los objetos culturales

En *Del mercado a la boutique: las artesanías en el capitalismo*, Néstor García Canclini no trabaja, directamente, el no-objetualismo como categoría estético-artística. Con «directamente» me refiero a que no usa en sus enunciados tal categoría. Trabaja los cambios experimentados en diversos contextos por ciertos objetos, llamados «artesanías», precisamente, a causa de los procesos de modernización que los desestabilizan.

Para Canclini, el viaje de los objetos desde su lugar de origen hasta aquel en el cual son finalmente consumidos, puede ser estudiado como una bitácora para leer ahí los cambios experimentados. Esta lectura no busca otra cosa que aclararnos acerca de las identidades que ponen en juego los portadores de tales objetos. ¿Cómo lucen en la casa indígena? ¿Cómo en los mercados y ferias campesinas? Y en la ciudad ¿Cómo «adornan» una «tienda artesanal»?, ¿En la boutique, en el museo, cómo se exhiben? Finalmente, ¿qué ocurre en el interior de las casas urbanas?

El proceso por medio del cual el objeto, al ser «resignificado», adquiere nuevos valores sociales es uno en el que «cada contexto determina la forma en que

9 El coloquio vino acompañado por una muestra de arte no-objetual. Ambas actividades fueron coordinadas por el Museo de Arte Moderno. No hay que confundir a esta muestra con la cuarta Bienal. Asimismo, tampoco hay que confundir al coloquio con la reunión de críticos de arte que hubo en Quirama, organizada por la AICA, el 16 y 17 de mayo de 1981. Asistieron al cónclave de AICA: Jasia Reichardt (Reino Unido), Fermin Fevre (Argentina), Pierre Restany (Francia), Marta Traba (Argentina), Carlos von Schmidt (Brasil), Miguel Gonzalez (Cali), Galaor Carbonell (Bogotá), Eduardo Serrano (Bogotá), Alberto Sierra (Medellín), Germán Rubiano (Bogotá), Francisco Gil Tovar (Bogotá). Ni la muestra de arte no-objetual fue una antibienal ni el coloquio fue un anticónclave de críticos. Hubo artistas y críticos que participaron de ambos. Por ejemplo, por el lado de los críticos, Eduardo Serrano. Por el lado de los artistas: Marta Minujín (Argentina), Álvaro Barrios (Colombia), Adolfo Bernal (Colombia), Carlos Zerpa (Venezuela), entre otros.

las artesanías van a ser miradas, los códigos de desciframiento. Aquellos que rigen su producción campesina, y su lugar en el mercado, junto a verduras y frutas, son muy distintos de los códigos visuales y semánticos que guían la percepción de las artesanías en el museo o la decoración doméstica urbana, donde se automatiza el sentido estético de las formas».

Por otro lado la «resignificación» de los «objetos» en los contextos urbanos, muestra ciertas características y oculta otras. Por ejemplo, en el caso de los museos de arte popular, se les separa detrás de un cristal y un pedestal, pero: «¿Cómo podría un museo ayudarnos a aprehender el sentido de los objetos, las relaciones entre una máscara y una vasija, un rebozo y una fiesta? [...] El mejor ejemplo que conocemos en Michoacán es el Museo de Arte Popular de Pátzcuaro, donde las artesanías que corresponden a cada actividad, por ejemplo, la comida, fueron ordenadas en un ambiente que reproduce punto por punto la estructura de una cocina tradicional tarasca. Sin embargo, lo primero que uno experimenta al entrar allí no es la vida de la cocina sino el orden pasivo, monótono, intocable de los objetos».

Venezuela: la comunicación y la pregunta por la recepción

María Elena Ramos, en *La comunicación en las artes nuevas*, prefiere hablar de «artes nuevas» antes que de no-objetualismo. En Venezuela –al menos en esa época– a estas también se les llamaba artes «no-convencionales». Ramos se pregunta: «¿Es la pintura de Jacobo Borges o Fernando Botero "no convencional"?, ¿qué es el "arte nuevo" en una sociocultura petrolera? pero, sobre todo, ¿cómo es que los artistas que trabajan en estas tendencias tienen una aguda conciencia del público sin haber pasado antes por el estudio de una teoría de la comunicación, ni mucho menos por una facultad universitaria?».

Como parte de la metodología del área de comunicaciones, María Elena Ramos elabora una encuesta que, mediante una serie articulada de preguntas, pretende alimentar una base de datos para futuras reflexiones. El «público objetivo» de la encuesta está conformado por críticos y artistas venezolanos: Héctor Fuenmayor, Claudio Pena, Carlos Castillo, Axel Stern, Alfred Venemoser, Carlos Zerpa, entre otros[10]. Ella dice: «Asumí la comunicación, concientemente,

10 Las preguntas de la encuesta fueron: 1- ¿Qué valor atribuyes a la comunicación en tu propuesta, clasificándola en una escala de uno a diez? 2- ¿Tu propuesta podría ser sintetizada en una o dos palabras? ¿Cuáles son? 3- ¿Dentro de la proposición cómo entiendes la creación del código? ¿Cómo al espectador? ¿Cómo al fenómeno de la descodificación por parte de ese espectador? 4- ¿Crees que el nivel de comunicación, de participación, de descodificación del público en las llamadas artes no convencionales en nuestro país es satisfactorio? ¿Sí o no?

como centro de mi trabajo, aún a riesgo de ser considerada 'parcial' o 'cartesiana'». Ni el cartesianismo más radical, entendido como promoción de las teorías de la comunicación, ni la falta de necesidad de contar con teorías para pensar al «receptor»; ni una ni otra es apropiada en la actualidad como posiciones extremas para explicar la creatividad en su dimensión individual y social.

Argentina: la comunicación y los sistemas de información

También Jorge Glusberg en *Posmodernismo y perspectiva posóntica. Crítica de arte y epifanía*, asume el punto de vista de las teorías de la comunicación. Gracias a su trabajo como director del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), en Buenos Aires, es muy conocida la función pionera en artes electrónicas y videoarte que tal institución planteó, como un importante foco de irradiación.

La posición de Glusberg con respecto del no-objetualismo es especulativa. Su punto de vista general es, directamente, el de la discusión sobre los fenómenos «pos» entre las miradas de ciertos intelectuales norteamericanos y europeos, por ejemplo, Daniel Bell o Jean Francois Lyotard. También hace alusión a ciertas prácticas «pos», como las de Dick Higgins, poeta visual, o las de Peter Eisenman, arquitecto crítico del funcionalismo.

Mediante este internacionalismo busca definir el «posmodernismo» para luego situar lo que entiende por no-objetualismo. No obstante aclara que su posición será asumir, en todo momento, los términos moderno y posmoderno como provenientes del campo de la arquitectura, para luego intentar explicar el funcionamiento de estos términos en artes visuales. De esta manera el posmodernismo aparece como un ámbito discursivo que, aplicado a las artes visuales, ha determinado una nueva mirada. El posmodernismo es una forma de síntesis más teórica que práctica pues: «recupera muchas formas del pasado». La redefinición de posiciones entre artista, crítico y público y sus nuevas correlaciones es posible gracias a una estrategia «metadiscursiva» que une semiótica y sociología. De este modo: «El crítico es responsable en este momento incierto pero relativo de la historia, de lo que diga; de su discurso depende no solo lo que el receptor a través de los medios de comunicación llega a sentir y pensar, sino lo que el mismo artista propone».

y ¿Por qué? 5- ¿Plantearía alguna sugerencia o propuesta en relación a (sic.) la pregunta anterior? 6- ¿Cómo espera usted ser visto por su público? 7- ¿Qué similitudes o diferencias cree que hay entre la relación publico-artista en su caso y en el del creador convencional? 8- ¿Qué importancia tiene para usted el espacio en que se presenta su propuesta (museo, galería, calle, playa, garaje, colegio, fábrica, etcétera)? 9- ¿En qué sitios se ha presentado mayoritariamente? 10- ¿Algo más qué agregar? Tomado de: <http://carloszerpa.multiply.com/reviews/item/18>, consultado el 2 de marzo de 2007.

Según Glusberg así como el modernismo podía trazar una serie de coordenadas entre las posiciones del artista, del crítico y del público, por ejemplo en el surrealismo, en el posmodernismo se presentan situaciones análogas. Una de esas direcciones en la que el posmodernismo se mueve es, precisamente, el no-objetualismo.

Para Glusberg el no-objetualismo es posóntico pues permite asumir un discurso filosófico. La posición del artista que «elimina al objeto» y se libera de este, grafica el momento de un desarrollo de sus capacidades de abstracción y conceptualización. Glusberg propone para ello su noción de un «arte de sistemas», cuyos procesos deben ser referidos a partir de «operadores estéticos». Con ello busca establecer una «sociosemiótica aplicada al arte». Estos operadores son productos, y en este sentido, estructuras de signos que realizan transformaciones en el imaginario social tanto hacia atrás, es decir, en el arte anterior, como hacia delante, en el arte del futuro. Una creatividad situada, pero también una mirada desde la crítica, que «cumple con su epifanía», esto es, el de ser una especie de rey mago, que está ahí para ofrecer sus obsequios. Por último, Glusberg da pautas de cómo podría ser la metodología de la búsqueda creativa de operadores.

Perú: La historia del arte y la eliminación de su objeto

Alfonso Castrillón, en *Reflexiones sobre el arte conceptual en Perú y sus proyecciones* se sitúa en el ámbito de la historia del arte occidental para definir en qué sentido se puede hablar, en el contexto de algunas prácticas artísticas, tanto del «concepto» como de la «eliminación del objeto». Por lo primero, es decir, acerca del «concepto» en el arte, Castrillón se remonta al Renacimiento pues «la objetualidad y sus atractivos sensibles ha prevalecido durante todos estos siglos». Por lo segundo, es decir, acerca de la «eliminación del objeto» en el arte, se pronuncia en contra. Tal supresión es rechazada pues «el no-objetualismo *stricto sensu* nos llevaría a tomar la Teoría como arte». Sin embargo, en el contexto de una historia larga vinculada al objeto tangible y «sus atractivos sensibles» ha ocurrido que «cuando en 1966 aparece el *Conceptual Art*, esta intención tradicional se deja de lado».

Castrillón precisa que desde el siglo XIX en Europa, junto con la aparición de los impresionistas, habría comenzado a materializarse al interior de la representación pictórica la intención de «eliminar el objeto». No obstante, hacerlo desaparecer en su totalidad es imposible. En una pintura sin representación alguna no hay objetos reconocibles, pero el lienzo (o el soporte usado, según el caso) sigue ahí. Por lo tanto, no es posible abolir la «objetualidad» que sirve de soporte a una imagen.

Lo que hay en los años sesenta, en cambio, es una crisis de la sensibilidad. En esta transformación la antigua importancia que tenía la mano y el ojo para la expresión –antes sobre una tela– ahora se desplaza al papel sensible. Por ello, la fotografía ha abierto la comprensión hacia nuevos medios, siendo este proceso paralelo al de la crisis del objeto. Según Castrillón, esta crisis se manifiesta ya tempranamente con la aparición de las «creaciones de Duchamp, donde se ve claramente el rechazo de la artisticidad, una "indiferencia visual" respecto a las cualidades estéticas del objeto y su progresiva desvalorización». Por lo tanto, Castrillón antes que hablar del no-objetualismo prefiere hablar de la «progresiva desaparición del objeto en las sociedades altamente industrializadas», así como de la crisis de la sensibilidad.

Balance uno

El distanciamiento frente al no-objetualismo como categoría se produce desde enfoques más o menos funcionalistas (Ramos, Glusberg) o en el planteamiento de una nueva sociología marxista (García Canclini) por aproximarse a las nuevas dinámicas de transformación de la sociedad y cultura latinoamericanas en los años setenta. La tradición norteamericana (funcionalismo) y europea (semiótica), en la por entonces naciente área de los estudios de la comunicación social, ubicaban la mirada del comunicador con un puñado de preguntas en las que el tema de las identidades se mantenía equidistante al de las nuevas tecnologías de la información. Por otro lado, una sociología de cuño marxista, que introduce una nueva metodología de estudio para el análisis de los productos culturales, al menos como la planteaba García Canclini, otorga una interesante articulación entre la crítica de las ideologías (mitos, identidades) y el ámbito de la producción de objetos. Por último, un planteamiento desde la historia del arte (Castrillón) debía, necesariamente, luchar contra una tradición en la que resultan cruciales las características materiales y visuales del objeto. Es decir, oponer a las inquietudes conceptuales propias de los años sesenta y setenta la necesidad positivista de reconstruir una historia del objeto a través de la descripción de figuras, apoyado en métodos de análisis iconológicos o formalistas.

Preguntas abiertas a una nueva teoría del arte

La aceptación de la categoría 'no-objetualismo' se produce desde la perspectiva de informes nacionales. En estos se elaboran discursos que asumen «lo latinoamericano», desarrollando preguntas propias, con visos de sorpresivos

hallazgos. En lo que sigue se realiza una comparación entre los discursos que aceptan la categoría, presentando brevemente una lectura retrospectiva de las propuestas locales de arte no-objetual (Aracy Amaral, Rita Eder, Nelly Richard, Alfonso Castrillón, Mirko Lauer).

Propuestas locales sobre el no-objetualismo

La aceptación del uso de la categoría de no-objetualismo se propone en dos niveles. En un primer nivel sirve para la lectura e interpretación de cada escena nacional. En un segundo nivel se trata de una discusión más amplia acerca de la caracterización del concepto mismo de no-objetualismo en una suerte de filosofía del arte. La focalización de acuerdo a cada contexto establece una medida de la pluralidad del arte latinoamericano de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta. Nos permite una mirada de primera mano –pues las voces que lo ilustran son las de «actores» importantes de la escena crítica del momento– de la posibilidad de asociar el no-objetualismo tanto a una tendencia específica –como el arte corporal o performance, la ambientación, documentación de procesos, video, cine experimental, entre otros– como a un cuerpo de textos que cada tradición cultural aporta.

Brasil: Acciones y objetos

En *Aspectos del no-objetualismo en el Brasil*, Aracy Amaral ofrece una de las ponencias más programáticas del coloquio. No solo admite la pertinencia de la categoría para una lectura del arte contemporáneo en el Brasil, sino que la asume como una clave importante de interpretación que permite la comparación entre lo que ha ocurrido durante los años sesenta y setenta en Estados Unidos, Europa y América Latina[11]. El punto es comprender las semejanzas y diferencias

11 Amaral no menciona en ningún momento ni el arte de África, ni el de Asia ni tampoco el de Oceanía, aunque resulta claro que lo suyo es el no-objetualismo en el Brasil. No obstante en su introducción al tema, la validez de la categoría queda restringida a esta suerte de internacionalismo tripartito entre los centros de poder cultural en Europa y Estados Unidos y la periferia latinoamericana. Naturalmente, por poner un caso, se espera que sea África misma la que busque y encuentre sus propios planteamientos de autonomía (aún si quiere negar la propia denominación de África como nombre). Como hemos visto Aracy Amaral, junto a Mario Pedrosa, lideró en el Brasil en la segunda mitad de los años setenta una posición política que buscaba la afirmación de una autonomía del arte latinoamericano. Recordemos que en 1978 Pedrosa organizó, junto con un comité –entre los que figuraba Juan Acha– la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo, en cuyo título Mitos y Magia se deja ver una intención temática de renovación y mirada crítica sobre el sentido del arte contemporáneo. Amaral fue nombrada curadora de la segunda que se debía haber realizado en 1980 (Freire Luis; 1982 y 1983).

de uno y otro lado. Lo que singulariza al no-objetualismo latinoamericano es que en este la creatividad emerge integrada «a la connotación política en un sentido amplio», por ejemplo, en artistas procedentes del Brasil, Argentina y Colombia, que son a los que se refiere explícitamente Amaral. Entrando a la presentación y discusión sobre el no-objetualismo brasilero, la comparación con el europeo y el norteamericano le permite, a Amaral, separarla de dos formas extremas: aquellas violentas del «accionismo vienés» en Europa (Rudolf Schwarzkogler), o aquellas otras de angustia existencial en Estados Unidos (Vito Acconci). En Brasil, no hay tal. En su lugar existe una celebración permanente de la vida a través del uso del cuerpo y de la fiesta: «Sobre todo en el Noreste –además de Río de Janeiro– en ciudades como Olinda, Recife y Salvador, la creación espontánea expresada en manifestaciones corporales y en actos colectivos durante una fiesta como el Carnaval, conserva aún su carácter de genuina participación comunitaria». Por otro lado, la vida en las playas que existe en la costa del Atlántico brasilero es una importante tradición popular similar a la que existen en otros países de El Caribe[12].

No obstante, las acciones corporales como tradición local brasilera son asimiladas por Hélio Oiticica y Lygia Clark a planteamientos que la posicionan, desde una suerte «traducción erudita», aunque Amaral no usa tal categoría. Mientras Oiticica a mediados de los años sesenta se inicia en una danza popular de escenificación pública en los carnavales, la samba; Clark, inversamente, hace énfasis en la dimensión privada del cuerpo, su descubrimiento y sensibilidad táctil.

Por ello, la ácida discusión de Amaral acerca del sentido del no-objetualismo en el Brasil se viste con la referencia a una precaria cultura popular siempre vinculada a las tradiciones del uso del cuerpo. Una dimensión política responsable, piensa nuestra crítica, debe alejarse de fórmulas anarquistas y hasta narcisistas, dado el caso[13]. Es en este punto que los acontecimientos

12 Nuestra crítica brasilera habla de «acciones corporales», entre cuyas modalidades distingue el *happening* (de influencia directamente norteamericana), la *performance* (actuación programada del artista), el arte corporal (cuyo soporte es el cuerpo del artista) y el arte de participación (el artista propone una acción a los observadores). Estas distinciones permiten observar un sentido de apropiación de las categorías que, si bien caen bajo la idea general de no-objetualismo, nos conducen directamente a una tradición estética particular. Una vinculada a un imaginario y ciertas prácticas populares del uso del cuerpo.

13 Amaral critica la posición de algunos artistas con respecto a la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo de 1978, como una insensibilidad ante las tensiones políticas de la apertura del régimen militar brasilero ante nuevos procesos de democratización que incluso comprendían la negociación del regreso de personalidades que habían permanecido exiliadas por muchos años, uno de cuyos casos fue el de Mario Pedrosa.

no-objetuales más anarquistas se caracterizan por ser lúdicos y conceptuales, y el par no-objetualismo/acción corporal se abre hacia la sátira del arte convencional o, incluso, de otras manifestaciones «más serias» como la intervención urbana, el arte postal, la intervención en la naturaleza y la búsqueda poética.

Por lo tanto, preguntas clave para los no-objetualistas, son: ¿Cuál es el público de un trabajo no-objetualista?, ¿de qué vive un artista no-objetualista? En este punto se hace evidente que la perspectiva «no-objetualista», propiamente, supone la idea de que la marginalidad puede elegirse. Y no obstante, según Amaral, los «canales usuales» para la difusión del arte no están interesados en este tipo de trabajo. De tal modo que la sobrevivencia del artista se convierte, en esta trama de tensiones y malentendidos, en una verdadera batalla. Es decir, la continuidad del no-objetualismo en el tiempo histórico es un problema institucional, pues la financiación de los proyectos no está asegurada.

Para los propósitos del presente ensayo resulta clave notar la vinculación tácita que Amaral establece entre no-objetualismo y el uso del cuerpo en el arte. En este sentido el par no-objetualismo/acción corporal surge como una asociación ya implícita en una suerte de sentido común internacional. La dupla queda conectada a un discurso sobre la performance a través de su caracterización como arte efímero y gesto personal y, para el caso latinoamericano, como una suerte de dimensión política y ritual en el uso del cuerpo. Por ello, resulta importante preguntarse por el papel que cumplen los objetos en las propuestas de los artistas que comenta Amaral. Tanto en el par de neoconcretos, Hélio Oiticica y Lygia Clark, como en los conceptualistas, Waltercio Caldas y Cildo Meireles, los objetos nunca son en sí mismos, sino en tanto portadores de sentidos nuevos que posibilitan la participación activa del público que los encuentra, repentinamente. Para los primeros se trata de una inesperada dimensión poética mientras que para los segundos un intenso impacto de alegoría cultural y política. El terreno queda entonces preparado para una reflexión sobre el uso de materiales, mercancías y otros, en el entramado de propuestas no-objetuales.

México: performance y crítica a la representación

Rita Eder en *El arte no-objetual en México*, toma cierta distancia crítica respecto del no-objetualismo. Esta distancia se presenta como la búsqueda de un justo medio ético: entre las voces del compromiso político (toma partido por la protesta) y las del rechazo a toda forma de alienación (la cultura de masas del capitalismo tardío).

Se observa con claridad la simpatía que Eder siente por el movimiento estudiantil de Mayo del 68. Los acontecimientos en Europa, Estados Unidos y, sobre todo, México, sacudieron a una juventud que ya sospechaba tanto del consumo vinculado a los usos psicosociales de la industria cultural como de la manipulación desde plataformas estatales.

En su balance para América del Sur, Eder encuentra que la principal virtud del no-objetualismo es su potencial democratizador. No obstante, los grupos económicos en México, nos dice, han convertido a la «sensibilidad» en palabra de moda y a la empresa privada, por ejemplo Televisa, en un patrocinador de artistas que alguna vez fueron independientes. Por otro lado, algunas dictaduras latinoamericanas han utilizado también las prácticas no-objetualistas como «un culto a la violencia, al exhibicionismo a ultranza, al aburrimiento, a la banalidad y al hermetismo».

En el caso de México el arte no-objetual queda asociado, principalmente, al fenómeno de «los grupos» (1973-1983), los cuales potencian los elementos propios de la cultura popular local y se posicionan como críticos de tradiciones impulsadas desde el Estado mexicano, principalmente el muralismo y la llamada «joven escuela de pintura». Esta última había encumbrado a artistas de la talla de José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, Alberto Gironella, entre otros[14]. Pero, acto seguido, a comienzos de los años setenta «los jóvenes estudiantes de arte iniciaron un análisis crítico de esta tradición, pretendían seguirla pero con un aprendizaje que los llevaba a abandonar la pura representación por un proceso más dinámico que incluía como reformulación el concepto del espacio y del público».

En este sentido, la crítica a la representación por parte de los llamados grupos, entre los que destacan Proceso-Pentágono y el No-grupo, por citar a dos de los más importantes, establecen las coordenadas de la definición del no-objetualismo en el terreno de un «principio de acción» que contradice a las estéticas románticas, humanistas y renacentistas a las cuales se les atribuye un largo proceso, de más de cuatrocientos años, para su configuración e institucionalización. Los grupos usan una serie de recursos como la fotografía, la documentación, la materialidad del desecho industrial, el reprocesamiento de imágenes populares extraídas de la televisión, fotonovelas y prensa. El uso de

14 Actualmente se le conoce como el Grupo de la Ruptura a raíz de la exposición titulada: *Ruptura 1952-1965*. Ellos, dice Eder: «incursionaron en las distintas posibilidades del informalismo, de la abstracción geométrica y lírica, del ensamblado, pero sobre todo había la inquietud de explorar las distintas posibilidades de la figuración fuera del realismo social».

tales recursos bajo un principio de acción supone que cualquier vía estética de experiencia es un aprendizaje existencial acerca de un contexto, y en ese sentido, una experiencia política.

La distancia crítica que Eder mantiene con el no-objetualismo no permite al lector establecer claramente la determinación de una tendencia que lo caracterice de modo claro en México como sí ocurre en el Brasil. En cualquier caso y de facto, los «performanceros» (así llamados en México) son los que se apropian del nombre de arte no-objetual. No obstante, Eder también pasa revista a otros trabajos que, de pronto, adquieren una importancia colectiva, como por ejemplo el Centro del Espacio Escultórico o el Taller de Investigación Plástica (TIP). Doble importancia colectiva: primero porque en ambos casos sus prácticas solo adquieren sentido cuando logran integrar al ciudadano a sus dinámicas, y segundo porque se trata de prácticas artísticas de trabajo colectivo en las que la figura del autor individual es puesta en tela de juicio.

Colombia: El conceptualismo como ironía y juego

En *Sinopsis del no-objetualismo en la obra de Marcel Duchamp*, Álvaro Barrios propone un modelo del arte no-objetual que puede ser construido buscando las claves más importantes en la obra de este importante artista: el gesto, la vida, el tiempo y el azar. Tales claves permiten el acceso a una comprensión del arte entendido siempre como planteamientos de paradojas y discursos contradictorios que incorporan, a un tiempo, la afirmación y la negación, frente a algo que en apariencia es siempre fijo. En su «sinopsis» Barrios enumera cuatro discursos.

El primero es el de la acción: «Durante siglos esta acción quedó consignada en los objetos y se llegó a confundir al objeto de arte con el arte mismo». La salida de este túnel «objetual» es, sin duda, atribuir importancia al polo opuesto, que es el proceso o la idea. Al hacerlo lo que resulta es un «nuevo objeto», paradojalmente planteado como la negación del anterior: el *ready-made*. El segundo, es extraído del *Tao Te King*. Con ello pretende explicar por qué Duchamp abandonó la pintura: según Lao Tsé: «En la no acción está ciertamente la acción». La paradoja está en cómo el gesto que niega el arte sirve para afirmar la vida. Y al afirmar la vida esta se constituye, por desplazamiento, en la única obra de arte posible. El tercero es el discurso sobre el tiempo en la obra de Duchamp. Se trata de una suerte de inquietud poética y fisicalista por demostrar la naturaleza material del tiempo, por un lado, pero también y, simultáneamente, su naturaleza imaginaria: una reflexión antiestética sobre el

movimiento. Por último el cuarto discurso paradójico lo configura el azar. Es mediante la afirmación de la acción del azar sobre los objetos que se puede acceder a lo menos arbitrario o «subjetivo». Por ejemplo, la «labor del azar» se ve en un objeto hecho de tres reglas de madera unidas por un hilo de coser, la cual se deja caer, fijando sus partes según como haya caído.

La ponencia de Barrios en el coloquio no cierra con una reconstrucción del modelo de no-objetualismo de Duchamp, sino con una mirada acerca de cierto «esoterismo» instalado en la mirada del artista: «En general, la obra de Duchamp se presenta como un conjunto de reglas herméticas», nos dice. Algo así como el regreso del «alquimismo» medieval, pero esta vez con la convicción que solo la ciencia y la poesía se encuentran detrás del misterio de la piedra filosofal. No es el oro lo que quiere el alquimista sino la experiencia de buscarlo.

En Colombia, al menos en Medellín, no había un público para las performances, a comienzo de los años ochenta. Adolfo Bernal, ya desde mediados de los años setenta, trabajaba con el espacio público y Juan Camilio Uribe realizaba reciclaje de objetos e imágenes populares.

Cuenta Álvaro Barrios (2000: 11), por ejemplo, la invención de un personaje, Pedro Manrique Figueroa, que Lucas Ospina había hecho a mediados de los años noventa, invitando a participar a otros a homenajear a este supuesto «precursor del *collage* en Colombia». Barrios, en tono lúdico dice: «Yo acepté la invitación con el divertimento, muy conceptual por lo demás, de jugar a haber sido influido, en algún momento de mi carrera, por la obra de este artista fantasma».

Pero Barrios coloca el origen del conceptualismo en Colombia en dos exposiciones en los años sesenta: *Homenaje a Dante* (1966) y *Espacios ambientales* (1968), ambas en Bogotá. En la primera resulta memorable la obra de Bernardo Salcedo, con un trabajo de objetos –cajas y otros elementos tridimensionales– que ganó un premio. En la segunda, los trabajos de Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Álvaro Barrios, además de Víctor Celso Muñoz, maestro de obra. Apoyados por Marta Traba, esta exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá –que en ese entonces quedaba en la ciudad universitaria– constituye una primera experiencia en la que los espacios de exhibición muestran cambios evidentes en la concepción del arte[15].

15 Según el programa del Coloquio, a Eduardo Serrano le correspondió hablar sobre los no-objetualismos en Colombia. No obstante, en el Museo de Arte Moderno de Medellín, no hay documentación sobre el particular. Por tanto, la perspectiva que aquí se asume es la que Álvaro Barrios ha documentado en su libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. La galería

La genealogía de Barrios del arte conceptual incluye, en los años sesenta y setenta, a otros artistas como Beatriz González, Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas y Ramiro Gómez del colectivo El Sindicato. En todos estos casos existe una dimensión de reciclaje de lo popular y de lo precario, y en ella se muestra una nueva manera de plantear y entender el no-objetualismo.

Chile: El cuerpo en el paisaje urbano

Nelly Richard en *Cuerpo y paisaje como escena crítica*, presenta el no-objetualismo en la escena chilena. Este queda vinculado a una serie de prácticas que critican el arte oficial y las categorías de la estética convencionales. Se trata de una nueva escena que para la época estaba surgiendo en Chile: Leppe, Dittborn, Colectivo Acciones de Arte, Altamirano, Rosenfeld, Castillo, entre otros.

Este no-objetualismo se presenta como una superación de las instancias expresivas-técnicas, como el grabado, la pintura y la escultura, que busca establecer nuevas significaciones: «Por no objetualidad, positivizamos así una instancia viva de significación una instancia móvil, transitiva que asume la contingencia de sus soportes como dimensión no finita de productividad». Las vinculaciones de estas prácticas con las de los centros de poder deben ser establecidas sin sobredimensionarlas pues «nuestra historia» posee una condición residual, muchas veces regidas por modelos extranjeros. Por ello, resulta importante para Richard proponer un arte que funcione como una respuesta a los modelos influyentes provenientes de los centros de poder, y, afirmando con ello una condición de marginalidad y periferia: un espacio de afirmación de la diferencia, que en el contexto internacional aparezca como «irrenunciablemente otro».

De allí que el no-objetualismo chileno es presentado bajo la idea de prácticas «que formulan modelos alternativos a los modelos institucionales». No hay un estilo sino una crítica a los mismos y sus categorías estéticas, a la idea de representación como clausura, al espacio ilusionista y fetichista de la exclusión. Prácticas multimedia, video, cine, textualidad «como nuevos registros comunicativos conjugados en una secuencia móvil de desplazamientos». Richard considera a tales soportes de comunicación como vitales, «registros

Belarca, en Bogotá, introdujo a importantes conceptualistas en Colombia, como por ejemplo, Antonio Caro: «Me siento muy orgulloso de lo que hice allí, porque fueron unos años, para mí, de definiciones post-Marta Traba. Por ejemplo, la apertura al Arte Conceptual, porque aunque Marta en determinado momento coqueteó con la idea del Arte Conceptual, a ella realmente nunca la convenció, seamos sinceros». (Serrano citado por Barrios; *Op. Cit.*: 159).

vivos», concretos, tangibles, que nos liberan del objeto. En ambos casos interviene el cuerpo y el paisaje como ejes importantes para incorporar y traspasar al espacio público una variedad importante de registros documentales preocupados por recoger una rica gestualidad.

En síntesis, Richard prefiere hablar de no-objetualidad para el caso de prácticas que ofrecen una alternativa a la de la institucionalidad. Coloca el énfasis en una consideración teórica acerca del papel del cuerpo del artista que lo toma como primer material para una intervención pública.

Perú: formas de experimentación

Ya habíamos visto cómo Alfonso Castrillón en Reflexiones sobre el arte conceptual en Perú y sus proyecciones, asume una posición ambigua frente a la categoría del no-objetualismo. El título mismo de su ponencia omite la categoría. Antes que hacer una lectura no-objetualista de la escena peruana de los años sesenta y setenta, Castrillón prefiere exponer una interpretación acerca del sentido de la vanguardia en Perú. Una ambigüedad que consiste en reconocer la existencia de la categoría –cosa que no hacen ni García Canclini, ni Ramos– y, al mismo tiempo, restarle pertinencia, oscilando de un lado al otro del espectro: de la aceptación de la categoría a la negación de su valor.

En Perú, para Castrillón, después de la segunda posguerra se pueden contar hasta dos momentos vanguardistas. El primero es el que optó por la abstracción en los cincuenta, el segundo es el que, en los años sesenta y comienzos de los setenta, prefirió el pop, el op, el arte conceptual y diversas formas de experimentación. Su mirada es crítica con respecto a ambos momentos, pues: «El abstracto logra cierto estatus en la cultura capitalina y se atempera y sosiega: de vanguardista pasa a convertirse en "académico" cuando las dos escuelas de arte de Lima lo acogen y propician». Por otro lado, para el caso de lo que aparece como vanguardia en los años sesenta dice que se trataba de «una iniciativa estimulante desde luego, pero con un efecto de decaimiento ante la realidad, como pronto pudo notarse».

Como vemos, aunque Castrillón evalúa las ideas de Juan Acha como estimulantes –lo dice explícitamente al referirse a la manera como el concepto de vanguardia es vinculado al de «desarrollo»– asume que se trata de un discurso fuera de contexto, pues la industrialización del país presentaba ciertas características defectivas, comparada, por ejemplo, con la de Argentina. Ni industria ni medios de comunicación: «Acha adelantó una teoría que no podía tener eco en los artistas». El listado vanguardista que hace Castrillón de los proyectos y

experiencias de los años sesenta es importante y, por muchos años, ha servido a artistas y críticos de distintas generaciones en Perú, para una primera aproximación a un grupo de creadores que el establishment buscó olvidar.

La manera como Castrillón usa la categoría de vanguardia es equívoca, pues aparece bajo un uso nominal y sin fisuras. Lo vanguardista en esta acepción señala aquellas propuestas que aparecen por «primera vez» en un contexto local. Por tanto, las vanguardias son, por igual, tanto las manifestaciones de corte moderno –derivadas del arte abstracto– como aquellas otras provenientes de «gente joven dispuesta a experimentar» o, directamente, los «primeros ejemplos del conceptual en Lima». Es interesante hacer notar que son, precisamente estas últimas manifestaciones, a las que Acha llama no-objetualistas. Pero esto ocurre más tarde, como hemos visto, al revisar la aparición del término no-objetualismo en la prosa de Acha: una lectura retrospectiva en la que busca articular el proceso peruano al arte experimental de la época[16].

Otra vez Perú: El retablo andino

Lauer en *Representación y soporte material*, busca establecer cómo la forma de producción precapitalista de objetos, bajo la ley de un valor de uso colectivo es alterada en sus características por la irrupción del capitalismo, a través de ciertos procesos de modernización. En Perú el retablo andino original tenía un valor cultural que lo involucraba con rituales y modos del animismo religioso. El retablo, pues, puede servir como un objeto que documenta una suerte de experimento social involuntario: uno que permite observar cómo se operan los cambios en la representación y también en su soporte material. Deja ver la compleja vinculación entre ambos: «Para la mayor parte de los rituales religiosos animistas-politeístas del precapitalismo el objeto es su representación [...] No hay, pues, allí propiamente una representación en el sentido en que la entendamos hoy, sino "presencia efectiva" de la divinidad, o captura mágica "efectiva" del objeto».

Lauer (Buntinx: 1982) había ido a Medellín a discutir la categoría de no-objetualismo, no a defenderla. Aparentemente, la investigación acerca de

16 Como también Hugo Salazar del Alcázar (1983), quien hace un cuadro sobre el no-objetualismo y experimentalismo peruano a partir de este informe de Castrillón leído en Medellín en 1981. Acha no vivía en Perú en esa época. En otras palabras, la categoría aparece a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta pero sirve para hacer una lectura interpretativa de las formas de experimentación que habían surgido en América Latina y Perú desde los años sesenta.

GRÁFICO 1

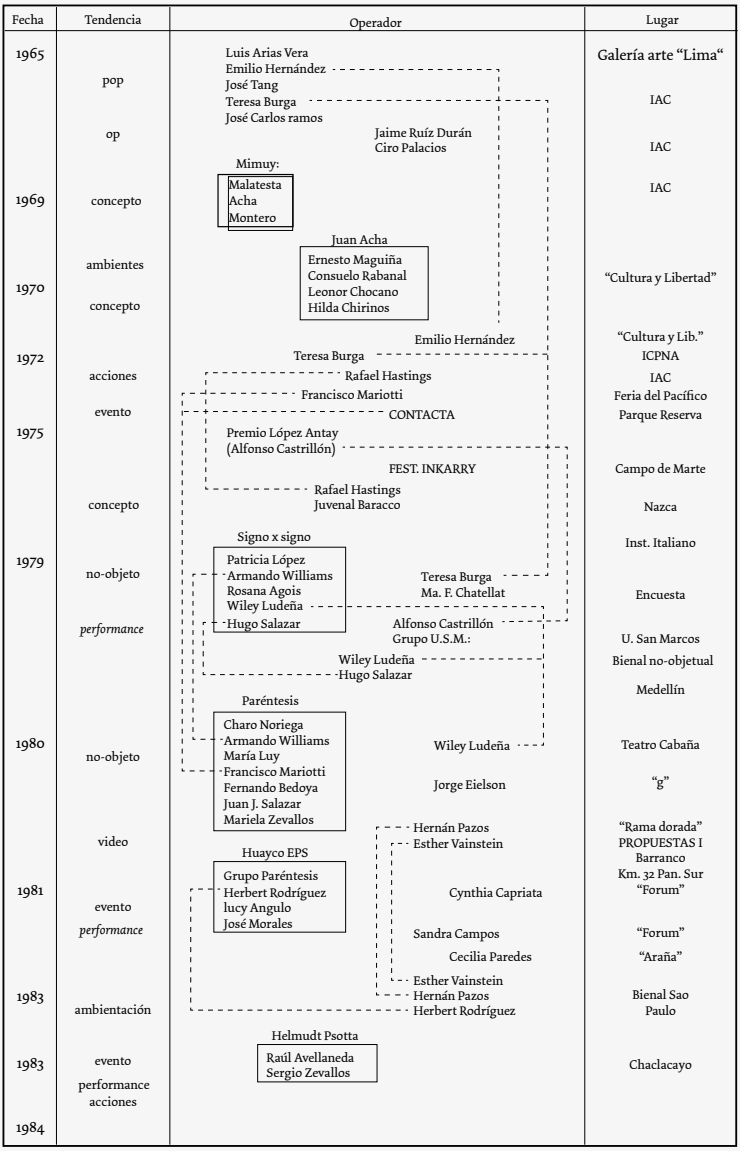


Gráfico de Hugo Salazar sobre la base del informe de Alfonso Castrillón:
Reflexiones sobre el Arte Conceptual en el Perú y sus proyecciones.
Fuente: Salazar, Hugo «Veleidad y demografía en el no-objetualismo peruano».
En *Hueso Húmero* Nº. 18, julio-septiembre, 1983, p. 120.

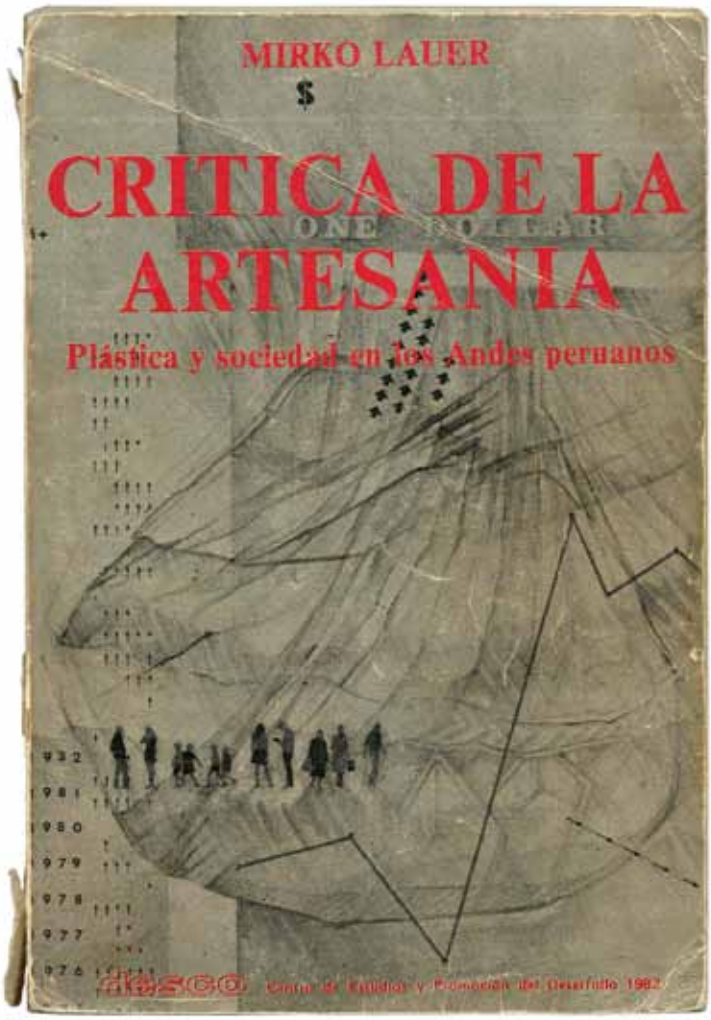
la artesanía está en la antípoda de una preocupación por formas experimentales de arte. Naturalmente, estas formas experimentales estaban (y aún hoy lo están) vinculadas a ciertos dispositivos técnicos y a múltiples estrategias «performáticas» de impacto. Porque si se trata de una compleja y paradójica opción contracultural que sirve como respuesta a los medios de comunicación y sus estrategias estéticas, entonces, ¿cómo articular aquí un discurso sobre la artesanía?

El tema no es sencillo y lo que resulta claro es más bien la coexistencia de distintas temporalidades en las sociedades latinoamericanas. En estas las modernas masas urbanas no pueden medir, por semejanza, la temporalidad mítica de los retablos y artesanías originarios. Su ascendencia indígena o mestiza precapitalista «protege» a estos productos. Pero tampoco aquellas modernas masas, que en «nuestros países» son más populares y precarias que burguesas, pueden articularse con facilidad a una temporalidad e imaginario laicos. Por tanto, el análisis de las transformaciones de la forma-retablo en los Andes peruanos, paralelo a la transformación de Lima en una ciudad mayoritariamente «provinciana», anuncia la posibilidad de un no-objetualismo diferente al del experimentalismo peruano de fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. De allí que Mirko Lauer haya salido especialmente impactado por las performances del venezolano Carlos Zerpa, que recicla la iconografía y mitos populares con una suerte de neutral ironía, o de las fotografías de la mexicana Lourdes Grobet, quien con una neutralidad semejante, documenta fotográficamente actividades locales que señalan, por ausencia, otras temporalidades[17].

Balance dos

Tanto en Brasil como en México el no-objetualismo queda articulado a las acciones corporales, solo que en el primer caso cierto anarquismo de corte poético nos orienta hacia el objeto y los lugares mientras que en el segundo caso la dimensión contracultural –también de corte popular– se manifiesta sobre todo como una reacción a las políticas culturales del Estado. Por supuesto hay excepciones. Por ejemplo, los lugares vinculados a la fiesta popular

17 Acha (1981) nos advierte que de publicar unas memorias, faltarían, sobre todo, los informes nacionales sobre no-objetualismo en Venezuela y Argentina. A la luz de los años transcurridos, esta carencia acentúa la idea de que el arte no-objetual fue un proyecto inconcluso de una generación brillante. También resulta claro, por la cantidad de artistas venezolanos de la performance que asistieron, con Carlos Zerpa entre ellos, cómo la categoría de arte no-objetual quedó de facto asociada en Venezuela a este género, el cual marcó el «mítico encuentro de Medellín». El alejamiento de Argentina lo explica Acha diciendo que Glusberg no estaba interesado en una «visión social del no-objetualismo».



Portada del libro *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos,* de Mirko Lauer. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (Desco), 1982.

como la playa, abundan en objetos cotidianos que pueden servir de material (*ready-made*) para una apropiación. Esto dio, de hecho, una tendencia acaso anarquista o festiva en ciertos conceptualistas brasileros, pero también la posibilidad de un planteamiento político. Para México, era diferente, ahí los «performanceros» completan una pauta política más «seria», menos festiva. En Perú, por otro lado, el experimentalismo que comienza a mediados de los años sesenta tiene un alcance hasta los años setenta, proceso que se ve interrumpido por las políticas culturales nacionalistas y agresivas de la dictadura militar de entonces. Es interesante notar que en esta escena la búsqueda que remite al arte hacia objetos del precapitalismo, como huella de una identidad fluida y en proceso de cambio, parecería apuntar en una dirección contraria a la de cierto no-objetualismo que especula con lo tecnológico e, incluso, con el arte como idea. En Colombia el no-objetualismo adquiere otras características, vinculadas a un procedimiento que se va decantando, poco a poco, en el acento sobre la idea, sin que ello llegue a entroncar, naturalmente, con alguna vertiente lingüística. El par lugar/objeto nos remite a una apropiación de la tradición duchampiana del ready-made. Por el contrario, la escena de Barranquilla, por ejemplo, es bastante festiva, celebratoria y autoirónica. En Chile, finalmente, se enfatiza la marginalidad de una no-objetualidad que busca construirse como escena alternativa y que usa el cuerpo como medio para instalarse en el paisaje urbano. Hay una fuente poética y hasta literaria de una precariedad autoasumida pues la protesta contra la dictadura militar debe, necesariamente, proponer procesos de limpieza psicológica, por así decir. No obstante lo literario asociado al ritual de reconocimiento de una memoria, por ejemplo en el caso del homenaje a los desaparecidos, limita con el borde de su propia disolución.

Modernidad y capitalismo

La manera como el no-objetualismo se articula con las dinámicas urbanas de la modernidad y los procesos económicos de modernización también tuvieron un lugar discursivo en la cita de Medellín. En ningún caso la categoría fue usada para tipificar las prácticas estético-artísticas que toman el espacio urbano como material para proyectos[18]. En cambio se acepta un discurso moderno de crítica

18 En su balance de la experiencia, Acha (1981) dice: «También y como complemento y en local aparte, se organizó una muestra de arte urbano, de suyo no-objetual». No obstante, tal encuadre no es de gran ayuda para establecer una articulación apropiada entre no-objetualismo y arte urbano. En este punto cabe recurrir a un interesante concepto de Juan Acha

al monumento, cuando este es entendido como clave de una celebración de la historia patria o de temas mitológicos. La aparición de un lenguaje geométrico que acompaña a los códigos urbanos de la modernidad es celebrado en dos de las ponencias de la sección de «arte urbano» del coloquio. En cambio, el efecto privado de la imagen televisiva cuyo alcance visual está claramente supeditado a recintos de interior es visto como un proceso negativo, mientras que, por el contrario, la aparición de íconos publicitarios en «publicidad exterior» no es registrada a pesar de que tal proceso, claramente, ya había comenzado.

El espacio urbano como «hecho estético»

Silvia Arango en *El espacio urbano en Colombia hoy*, propone una comprensión de la ciudad contemporánea y otra de las urbes latinoamericanas. De allí elabora un diagnóstico para el caso de Bogotá. Entre la herencia del urbanismo que la modernidad en arquitectura planteó para transformar el caso urbano de las ciudades y la eclosión de los medios de comunicación de masas, luego de la Segunda Guerra Mundial, surge una alternativa. Por ello, su tema no es el arte en el espacio urbano sino el espacio urbano como arte. Nos dice: «Esto no se refiere a la presencia de pintura mural o de escultura en los sitios públicos sino a la concepción del espacio urbano como un "hecho estético", esto es, lúdico, ético y trascendente».

Las ciudades contemporáneas son lo que son desde el punto de vista social de acuerdo con dos fenómenos. El primero es la institucionalización de la planificación de sus espacios en la modernidad y la correspondiente furia constructora: la agresividad del funcionalismo convertido en una fuerza política. La ciencia del urbanismo: la megaedificación, la autopista y el automóvil, a una escala tal que el transeúnte se convierte en una suerte de víctima. El segundo fenómeno es el del desarrollo ilimitado de los medios de comunicación, sobre todo la televisión. Se trata de una difusión de imágenes cuya recepción

(1984: 140), a saber, el de «escultura transitable». Nos dice: «Los escultores abstraccionistas también desembocan en la estructuración de espacios transitables, los que son iniciados en los años 50 con una activa y directa participación de México. En el camino, sin embargo, el geometrismo volumétrico intenta volver a las relaciones de volumen con su medio circundante para acentuarlas. Para el efecto, crea el minimalismo o las estructuras primarias que aparecen en Nueva York a mediados de los años sesenta. Lo importante ya no es el volumen ni sus atributos formales ni materiales, sino los efectos de la totalidad del mismo sobre el recinto que lo contiene». El punto, es pues cómo se acentúan los «efectos» de percepción sobre el «receptor». Como se enfatiza más adelante en este mismo ensayo, ninguno de los ponentes del coloquio logra articular arte urbano y no-objetualismo, salvo Acha. En ese sentido recomendamos al lector ir directamente a su ponencia.

en interiores hace que los espacios públicos tangibles (los exteriores) se retiren progresivamente del imaginario colectivo. Arango en su diagnóstico de la ciudad latinoamericana o de Bogotá da fe de cómo estas se acercan y otras veces se alejan de ambos fenómenos. Prefiere, entonces de hablar de coexistencia y superposición de fenómenos «como en Comala, o en las ciudades marcianas de Bradbury; superposición de grupos que viven en tiempos distintos [...] de allí esa sensación de ritmo vertiginoso, de exhuberancia tropical, de gran desorden que reciben los extranjeros que visitan nuestras ciudades aparentemente frías y grises».

La institución y la crítica al monumento «nacionalista»

Lily Kassner en *Hacia un arte urbano* define de modo interdisciplinario el concepto de «arte urbano», pues en este participan arquitectos, urbanistas, ecólogos, sociólogos y artistas. Los trabajos que toman a la ciudad como espacio necesitan también una definición ética y política y pueden «servir como organizador cultural colectivo y no como en la generalidad de las veces sucede». Kassner circunscribe su ponencia a México, quiere «relatar cuál ha sido el manejo cultural en un proceso histórico social determinado en el que al artista solo se le ha dado la oportunidad de participar en el arte urbano a nivel de monumentos, remodelación de plazas y murales, o sea para llenar huecos y corregir equivocaciones visuales».

La explosión demográfica de la ciudad de México en el siglo XX se junta con la herencia del siglo XIX: la aparición de «bibelots agigantados, estatuas de héroes por doquier. Estos monumentos crecen y se reproducen a la entrada y salida de ciudades y pueblos, en plazas y jardines o solitarios parajes de carreteras». Los cambios con respecto a esta tradición de monumentos celebratorios se hacen visibles en los años cincuenta del siglo XX. El desarrollo industrial capitalista, erosiona el lenguaje nacionalista de la propaganda estatal. Es la época de la construcción de los complejos multifamiliares. Con ello surgen, por primera vez en México, un tipo de mural geometrizante.

Mathias Goeritz, llega a México en 1949. Es importante su colaboración con el arquitecto Luis Barragán, especialmente en las Torres Satélite (1957) y La Ruta de la Amistad (1968), en colaboración con el arquitecto Pedro Ramírez Vásquez, para las olimpiadas. El individualismo de la mirada oscila hacia lo que Juan Acha llamaba «escultura transitable», y ello puede verse en el trabajo que ha servido, muchas veces como modelo: El espacio escultórico. Este emplazamiento, por iniciativa institucional de la Universidad Nacional Autónoma de

México fue encargado a Manuel Felguérez, Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva. Ofrece el contexto preciso para un análisis de la dimensión pública del arte urbano y las posibilidades de un trabajo colectivo o individual. Así mismo, permite discutir las características complejas e interdisciplinarias de este tipo de proyectos: «En este sentido la universidad colabora en los programas de regeneración estética en zonas urbanas, estableciendo un departamento donde con carácter experimental y apoyo interdisciplinario, responde a los intereses colectivos».

La crítica a la institucionalidad es, en México, la crítica al Estado cuya modernidad usa fórmulas arcaicas nacionalistas. La internacionalización del arte mexicano, y en este sentido una vía de salida del entrampamiento, puede basarse en la ayuda de aquellos que emigraron y luego trajeron consigo conceptos nuevos: un arte monumental no panfletario. Uno que recurra incluso a la empresa privada, con ánimo independiente para proponer proyectos de intervención para el contexto urbano.

Estética normativa en el espacio urbano

En *Política, ideología y estética urbana*, Óscar Olea asume un punto de vista fenomenológico para buscar explicar el poder de la ideología sobre el modo como los ciudadanos de una urbe cualquiera se relacionan con sus aspectos estéticos. Según ello, la idea que los artistas se hagan de la ciudad se vinculará, necesariamente, a una reconstrucción de los imaginarios colectivos: «Los artistas podrán intervenir ahora en la ciudad, solo en la medida en que la entiendan como el lugar en donde la estética opera a través del imaginario colectivo y es en este campo en donde las propuestas deben incidir en primer término».

En la mirada de Olea el arte urbano se convierte en un problema de interpretación y en algo más que una negociación pues «debemos aceptar que la ciudad es el campo de la lucha de clases, antes que un ámbito estético al que 'le va bien el verde'». Quedan dos alternativas: «Integrarse a los órganos del poder llamando la atención del Estado y por lo mismo lograr una mayor eficacia, o bien, seguir manteniendo la disidencia ejecutando una serie de actos estéticos que incidentalmente ayuden a transformar a la sociedad y a la urbe». Entre estas dos alternativas extremas hay una pluralidad de intermedias: un espacio para la disputa ciudadana por el gusto. Vinculado a la conducta del propio sujeto en sociedad, el gusto se educa pero también está expuesto a la sensibilidad y percepción, alimentada a diario por su experiencia en el espacio urbano, en zonas específicas de la ciudad.

Balance tres

Las ponencias trabajan las consecuencias de la modernidad arquitectónica como fuente de semejanzas de la ciudad latinoamericana con un tipo ideal, a saber, el de ciudad «contemporánea». En el caso de México resulta importante el papel del Estado, para bien o para mal, en su actividad de respaldo. No solo los monumentos tradicionalmente celebratorios de algún régimen. sino también los murales, otorgan una idea de arte en el espacio público vinculada al volumen y a la representación de una imagen, en tanto símbolo o alegoría. El caso de Colombia, sin embargo, las ciudades hacen evidente una importante vinculación con el paisaje natural y, por tanto, la superposición de pobladores que experimentan la ciudad como perteneciendo a tiempos distintos. En todos los casos la escultura de corte geométrico en el espacio público se presenta como «tránsito» hacia nuevas concepciones del entorno urbano. No obstante en ninguno de los discursos de los ponentes, salvo en el de Acha[19], se propone alguna reflexión sobre la relación entre no-objetualismo y diseño, ni mucho menos se trata directamente la articulación entre aspectos del entorno urbano y las categorías estético-artísticas de crítica a la modernidad.

Crítica de la modernidad

Los aspectos críticos son desarrollados por Emilio Sousa, García Canclini, Mirko Lauer y, desde luego, por Juan Acha. Desde un punto de vista del diseño en arquitectura, Sousa propone una serie de pautas para apropiarse de la tipología del *mall*, buscando integrar al usuario en un diálogo con la edificación. Las soluciones, funcional o estructuralistas, –propias de la modernidad– son criticadas desde un espíritu deconstructivo. Naturalmente, este posmodernismo no está articulado políticamente sino comercialmente. En cambio, las ideas de García Canclini buscan rastrear la vinculación entre «espacios» y objetos en el contexto de las transformaciones de la cultura popular en el capitalismo. Los lugares determinan una lectura y usos distintos de los objetos. Es interesante observar la magnitud de las diferencias

19 La estrategia de este ensayo ha sido colocar «entre paréntesis» las ideas del director del Coloquio, Juan Acha, para analizar y ver qué dijeron sus interlocutores en la cita de Medellín. Es decir, qué entendían ellos por no-objetualismo y cómo estaban procesando las diferencias de acento e ideología estética que ya por entonces eran evidentes entre un arte «tardomoderno» de posguerra y otro que, de pronto, volvía a mirar a las vanguardias históricas, por ejemplo, al futurismo, dadaísmo, surrealismo y constructivismo. En otras palabras, un arte «tardomoderno» vinculado a la abstracción, sobre todo, y la irrupción de prácticas asociadas al uso de nuevas tecnologías de diseño que rompían con los géneros tradicionales como la pintura o la escultura, a propósito de los fuertes cambios de sensibilidad experimentados.

con respecto a las ideas de Óscar Olea, que en la búsqueda por deslindar con los economicismos marxistas de la época –de hecho panfletarios– descarta el método propuesto por García Canclini de articular espacialmente los objetos sobre la base de observar la trayectoria de la producción, distribución y consumo. Mirko Lauer, por otro lado, trabaja con un método similar al de García Canclini, con la diferencia que al haber concentrado su mirada en el retablo andino y en las propiedades estético-artísticas de los objetos (Benjamin *In memoriam*), su discurso alcanza, por momentos, la densidad de una filosofía del arte.

El mall y el posmodernismo

Emilio Sousa en sus *Notas sobre la filosofía de SITE* (*Sculpture In The Environment*), busca exponer las bases filosóficas del grupo de trabajo en el que participan, además, James Wines, Alison Sky y Michelle Stone. Para ello SITE elabora una noción a la que denomina des-arquitectura: este «no es más que uno de los posibles puntos de vista filosóficos que surgieron durante la década de 1970, cada uno de los cuales reconoce que la presente crisis de la comunicación es una crisis de fuentes». Las fuentes son, en arquitectura, los elementos exteriores a las convenciones formales. La propuesta es comprender el binomio arte-arquitectura desde el contexto urbano, de afuera hacia adentro, como comunicación con un receptor que siempre es comunitario.

SITE propone la hibridación entre arte y arquitectura. Mediante conceptos fenomenológicos como la indeterminación, la entropía, la fragmentación y la perturbación, resuelve el problema de las «fuentes», que reconoce propio de los años setenta. Al ser la arquitectura el único arte público intrínseco, la hibridación que propone SITE es un planteamiento «deconstructivo» de ciertas fórmulas escultóricas: uno que cuestiona el esteticismo de la forma-edificación. Lo que se busca es la asimilación del entorno urbano, por medio de un diseño atrevido, vinculado a la cultura de masas.

México: los procesos de modernización

Es interesante intentar perfilar un diálogo entre las posiciones de Olea y de García Canclini. Mientras que el primero elabora su visión desde un pedido de «más Estado» el segundo prefiere ver los efectos de la modernización vía un levantamiento empírico de los tipos de mercado que se habían desarrollado en los años setenta en la compra y venta de artesanías en México, en la zona de Michoacán. La proximidad de Olea con respecto a los textos de juventud de Marx y la de Canclini con respecto al método del análisis de la mercancía en *El capital*,

marcan una línea de divisoria de aguas. Según Olea, los fenómenos ideológicos no pueden reducirse a cuestiones económicas: «Las transposiciones fáciles que ahora se hacen desde el campo de la economía política, para explicar los fenómenos artísticos, no pasan de ser, en muchos casos, simples piruetas del raciocinio. Al igualar la producción artística con la producción de mercancías, por sugerentes y verdaderos que sean los ingenios intelectuales que nos permiten descubrir la apropiación de la plusvalía a los mecanismos ideológicos de los que se vale el capitalismo para la explotación del trabajo humano, de ninguna manera nos permiten confundir lo que el arte tiene de mercancía con lo que tiene de signo, en donde el consumo, si bien existe, no tiene nada que ver con la economía».

Olea cita explícitamente a Baudrillard como la fuente de las ideas que critica, mientras Canclini hace lo propio, pero en dirección contraria.

Su idea es que los procesos de modernización presentan propiedades sistémicas del capitalismo, y hay que saber observarlas en los objetos. Por ejemplo, en el caso de la «producción» de artesanías, los procesos de modernización hacen que tal trabajo se oriente hacia el valor de cambio en lugar del autoconsumo o del tradicional valor de uso comunal. Pero, además, en la «distribución» o trayectoria de las artesanías se observan otros fenómenos sociales, por ejemplo, la creciente importancia de los intermediarios en las transacciones económicas de las ferias campesinas en provincias: la producción artesanal queda merced al capital comercial. Por último, también el «consumo» de las artesanías experimenta una serie de cambios según el lugar en donde se exhiba como fetiche: en la sala de un museo, en una tienda de artesanías, en una boutique, o, incluso, en el interior de una casa de clase media o alta.

La naturaleza de un objeto que es exhibido en las salas de un museo es una clave importante desde el punto de vista de la cita de Medellín. Mientras para Acha resultaba clave la discusión sobre la artesanía en la medida que la misma permitía aclarar en qué sentido se puede hablar de un «no-objeto material» que por sus características culturales se ofreciera como un caso de cortocircuito ideológico. La ideología moderna de la institución museo necesita de lo que García Canclini llama, «ideología de la pasividad»: «Debemos aceptar que los museos son distintos de la vida. Su tarea no es copiar lo real, sino reconstruir sus relaciones. Por lo tanto, no pueden quedarse en la exhibición de objetos solitarios ni de ambientes minuciosamente ordenados; deben presentar los vínculos entre los objetos y las personas, de manera que se entienda su significado. ¿Por qué mostrar solo vasijas y tejidos, nunca un horno o un telar? ¿Por qué no funcionando? ¿Y si documentáramos también la relación entre las horas de trabajo y los precios?»

Crítica a la forma moderna del objeto en tanto arte

Lauer, en *Representación y soporte material*, argumentaba que el cuadro es la definición de la forma moderna del objeto en tanto arte, y surge en la historia del capitalismo en Occidente. «Durante un largo periodo histórico, anterior al predominio de la industria, el cuadro debió ser único, no tanto porque no pudiera ser reproducido (existían los copiadores y las copias) sino porque su unicidad encarnaba dos realidades importantes: el aura de la obra artística a que se refiere Walter Benjamin, que la convertía en uno de los pilares de las explicaciones y justificaciones religiosas de la realidad social, y de otro lado la sumisión del creador (humano y único) a los beneficiarios de aquellas explicaciones: la corte, la academia, el mercado (como representante corporativo del comprador privado) sucesivamente». Si la forma-dinero es «explicada» en su necesaria aparición histórica con vistas al intercambio, así también la forma-cuadro puede quedar vinculada a esa misma historia: «El capitalismo industrial heredó el cuadro del capitalismo mercantil y lo convirtió en el territorio privilegiado del arte, allí donde las determinaciones de la base material podían 'desaparecer', fundirse en el paisaje, del mismo modo que la ideología del liberalismo busca hacer desaparecer las realidades económicas sobre las que se asientan la sociedad y la cultura capitalistas».

Por lo tanto, la representación es una imagen que oculta el soporte material (nos distrae), en este caso, la forma-cuadro, esto es, el lienzo o la madera sobre la que reposa. La sala de arte o galería son otras formas del intercambio. El proceso mediante el cual algunos poetas y teóricos del arte han recuperado la visibilidad de tales obliteraciones permite vincular a los pensadores occidentales (europeos o norteamericanos) con los latinoamericanos: «Ferreira Gullar ha señalado agudamente cómo la aparición del no-figurativismo, al poner en crisis un aspecto de la representación (su literalidad) convierte al cuadro mismo en uno de los temas privilegiados de la pintura occidental contemporánea»[20]. Si el cuadro mismo como soporte material se convierte en un tema de la pintura, también puede serlo la misma sala de exhibición. Esta tematización reflexiva, conduce necesariamente hacia fuera de la pintura, hacia la existencia social misma, no solo de sus aspectos físicos sino también hacia determinaciones antes ocultas.

20 La idea de que la teoría del no-objeto de Ferreira Gullar esté detrás de la categoría arte no-objetual es tentadora. Como es sabido, data de 1959, según él nos cuenta: «Por lo que se refiere al arte neoconcreto escribí la teoría del no-objeto. Esta teoría parte del hecho de que el marco del cuadrado separa el cuadro del espacio real, pensé que eran tentativas de llegar al espacio real. A partir de observaciones, por ejemplo de cuadros de Mondrian en donde el marco está abajo y el cuadro confina con el espacio real, pensé que eran tentativas de llegar al espacio real, de romper con el espacio ficticio de la pintura». (Ferreira Gullar; 1979).

El proceso de modernización se deja sentir en las poblaciones de los Andes del Perú ya desde los años veinte. En los años treinta, los observa José María Arguedas en varias fiestas y objetos, entre ellos los retablos[21]. Lauer documenta otro proceso todavía más reciente. Los cambios en las representaciones –realizar ya no solo figuras que escenifiquen la fiesta de la herranza y sus santos patronos– son indicadores importantes, así como también el uso de materiales diferentes a los que por tradición daban forma al objeto. Y continúa: «En los años 70 Enrique y Maximiliana Sierra, del Cuzco, desarrollan un tipo de retablo en que la forma original del altarcillo que parodia una construcción (aunque el triángulo que representaba el techo a dos aguas ha sido reemplazado por remates que imitan molduras del mobiliario antiguo) pero donde la caja es ahora el marco tridimensional de una escenografía urbana y laica: la nostalgia del Cuzco republicano». El retablo, pues, puede servir como una suerte de experimento social involuntario que permite observar cómo se operan los cambios en la representación y también en el soporte material. Deja ver la compleja vinculación entre ambos.

Ahora bien, para el caso del no-objetualismo, resulta crucial el diagnóstico de Mirko Lauer: este aún no ha definido su forma equivalente universal –en el sentido que el dinero es la forma equivalente de la mercancía–. Nuestro crítico especula. De lo que se trata es de cómo el capital financiero ha desplazado al capital industrial, así como en la anterior etapa del capitalismo este había desplazado al comercial. Por tanto una forma-desmaterializada vinculada a la institución museo podría asumir ahora un papel estructural semejante: «Una obra como *Valley Curtain* (Christo Javachev) se inserta centralmente en dos factores importantes de la nueva situación de la circulación de la obra de arte (y por ello la hemos elegido, más que por considerar que ella sea una norma universal del no-objetualismo): 1. La aparición de un nuevo tipo de patronazgo que une en una misma perspectiva los intereses del capital monopólico (sus empresas y su Estado); 2. La agudización de la contradicción entre un auge técnico de las posibilidades de la reproducción de la obra de arte y un límite efectivo de tales posibilidades dado por las características específicas del objeto cultural como mercancía»[22].

21 La mención a Arguedas no aparece en la ponencia del Coloquio pero sí en una versión ampliada, en 1982, que es el capítulo final de su libro *Crítica de la artesanía*. La cuestión es clave como apoyo a una mirada más específica acerca de los cambios operados en la forma-retablo: «Dice Arguedas: 'Bajo la sugestión de los coleccionistas, especialmente de quienes se formaron bajo la influencia de Sabogal, los retableros se inspiraron en temas profanos' y se refiere a los retablos con temas de fiestas, cárceles, riñas de gallos, recogedores de tunas, etc.». (Lauer; 1982: 149).

Balance cuatro

La manera como García Canclini plantea respuestas a las preguntas sobre los procesos de modernización en el capitalismo para el caso de las artesanías tiene aire de familia con el modo como tanto Mirko Lauer como Juan Acha trabajan con las propias. A comienzo de los años ochenta, todos estos autores se presentaban como un bloque más o menos reconocible que apostaban por una renovación de los enfoques sobre la plástica, bajo el nombre de *Teoría social del arte*[23]. Es decir, la incidencia en respuestas que articulen socialmente la producción, la distribución y el consumo del objeto señalado para estudio. El producto debe, entonces, observarse desde una configuración que permita una analítica, la cual divide metodológicamente el estudio en tres ámbitos de articulación social. Deteniéndose en cada ámbito y observando «la trayectoria del objeto» en cada lugar en que este se detiene, por así decir, es posible ganar para el discurso crítico una serie de datos de carácter empírico, sin perder de vista el horizonte político. La crítica al «arte» como objeto tangible, para desplazar la mirada hacia un énfasis en la articulación de procesos en el capitalismo tardío ofrece un claro horizonte de comprensión para pensar el no-objetualismo. El «anti-arte» descubre entonces dos vías posibles de construcción de una mirada estética: la de los procesos que articulan la creación de objetos en el

22 De lo que se trata es de burlarse del ilusionismo, propio de la imagen pictórica más tradicional e «ir a lo real». Esta inquietud surge como una necesidad nueva de la constelación contemporánea que configura la trama entre arte y capitalismo financiero: «El arte no-objetual no busca, pues, representar con mayor o menor exactitud una realidad, sino ser esa realidad. Desaparecido el reino de la ilusión, la materialidad es absoluta y penetra, colonizándola, la representación misma. Es inevitable aquí volver los ojos hacia las creaciones religiosas del precapitalismo, donde se produce un fenómeno similar en sus aspectos más exteriores: ausencia de representación, énfasis en la presencia efectiva». El discurso crítico y desmitificante de Lauer es muy fuerte: «El fenómeno llamado *Corporate Investment in the Arts*, cuya expresión institucional más acabada es el *Business Committe for the Arts (BCA)* norteamericano, ha pasado de un presupuesto de 22 millones de dólares en 1965 a 56 millones en 1973 a 250 millones en 1979. Ya en 1976 este tipo de gasto daba cuenta del 12% de la 'filantropía' de las multinacionales. Los mecanismos de esta nueva situación son algo más complejos que la búsqueda del alivio tributario, en la medida en que concurren a rediseñar la forma de circulación de la obra de arte, y a partir de allí sus propias características».

23 De hecho en 1986 se publicó, bajo la coordinación de Mirko Lauer y Rita Eder, el libro *Teoría social del arte*. Se trata de una bibliografía comentada, es decir, de fichas de una serie de títulos que arrojaban una lista importante de cuerpo textual para un enfoque del arte desde la perspectiva de las ciencias sociales. Los comentaristas fueron, además de los coordinadores, Néstor García Canclini, Juan Acha, Roberto Miró Quesada, Nicos Hadjinicolau, Shifra Goldman, Ida Rodríguez Prampolini, María Herrera, Victoria Novelo. Es importante hacer notar que entre los términos técnicos con que Lauer y Eder presentan el ordenamiento de las fichas sólo aparece el de las «vanguardias» y no el de los «no-objetualismos».

precapitalismo (artesanía) o la de aquellos otros procesos de elaboración de objetos en la época de la reproducción mecánica –ahora diríamos digital– y que, naturalmente, está asociada al diseño. Pero ni Canclini ni Lauer tenían, necesariamente, que hacer investigación en «arte» o «anti-arte». Otros intereses, como de hecho ocurriría desde mediados de los años ochenta, guiaron y articularon sus miradas posteriormente.

El olvido del no-objetualismo

Entre 1970 y 1981, se vivió una época fundacional del arte contemporáneo en América Latina. No obstante, este momento fundacional latinoamericanista muy pronto se vio superado, tanto por una recomposición del capitalismo en los años ochenta, como por la crisis económica del Tercer Mundo, surgiendo una nueva institucionalidad (escuelas, museos, crítica, entre otros) cuya naturaleza establece correlaciones diferentes con el poder, tanto en la recomposición de la Bienal de Sao Paulo, entre 1980 y 1983, como en la aparición de la I Bienal de La Habana en 1984, además de una proliferación de exposiciones de «arte latinoamericano» en los Estados Unidos[24]. A la llamada «década perdida» para América Latina, sobrevino, después de la caída del Muro de Berlín, como todos sabemos, un nuevo ordenamiento de las naciones en un mundo unipolar. Los años noventa obliteraron con gran energía los proyectos críticos que habían marcado tanto a los años setenta, como también inicios de los años ochenta. El multiculturalismo vio entonces proliferar el modelo de la bienal periférica que buscaba integrarse a los centros[25]. Lo «políticamente correcto» y la diplomacia cultural le hicieron entonces el juego a un concepto esencialista de identidad,

24 «*Retrospectiva de Diego Rivera*, abierta en el Instituto de Artes de Detroit en 1988; *El arte hispánico en los Estados Unidos: 30 pintores y escultores contemporáneos* comenzó su odisea en el Museo de Bellas Artes de Houston en 1987; la exposición *El arte de lo fantástico: América Latina, 1920-1987* fue organizada por el Museo de Arte de Indianápolis en 1987; el Museo de Arte del Bronx inauguró en 1988 la exposición *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*; este mismo año, el Museo de Arte de Dallas recibió *Imágenes de México*, procedente del Schrin Kunsthalle de Frankfurt. La galería Wright de la UCLA (University of the City of Los Angeles)» (Goldman S.; 1990: 132). En la lista se ve la preponderancia del arte mexicano como fuerte «representante» de lo latinoamericano en los Estados Unidos, en una recurrencia que contribuyó a fijar a lo fantástico como una mercancía exótica de lo identitario.

25 La Bienal Iberoamericana de Lima (Perú) , Bienal de Cuenca (Ecuador), Bienal de Buenos Aires (Argentina), Bienal del Mercosur, Bienal del grabado de Puerto Rico, Bienal de Guadalajara (México), por solo nombrar algunas. Para el 2001 existían más de cuarenta bienales en todo el mundo. (Ivo Mesquita: 2001).

bajo la demanda de una cultura urbana cada vez más anónima e impersonal. Naturalmente este pluralismo «internacional» debía hablar en Occidental o, por el contrario, «repartir exotismos».

La actualidad

Luego de las exposiciones *Global Conceptualism* (1999) en el Queen's Museum de Nueva York y el ciclo de megaexposiones *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América* (2000-2001) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, distintos discursos sobre el arte desde (y en) América Latina han salido a competir en el contexto de plataformas multimediales[26].

La agresividad con el que se han difundido los discursos que desde tales plataformas se configuran confirman un escenario en el que cada vez más la figura del crítico de arte ha cedido su poder ante la del curador de exposiciones. Desde estas importantes instancias «curatoriales» se ha despertado un vivo interés por replantear el canon euro-norteamericano, instalado en los años cincuenta y sesenta.

Esto resulta claro, sobre todo, en la iniciativa de Luis Camnitzer de abrir la categoría del «conceptualismo» a una concepción global-universal y de época. Luego de la Segunda Guerra Mundial, según esta mirada, habría dominado un «ethos conceptualista» en todo el planeta, el cual incluyen las escenas artísticas de Japón, China, América Latina, entre otras, y, naturalmente, Estados Unidos y Europa[27].

En contacto con ideas similares Mari Carmen Ramírez junto a Héctor Olea, en *Heterotopías...* se ha interesado por el modo cómo las vanguardias latinoamericanas asimilaron, o mejor, metabolizaron, las prácticas y las ideas

26 *Versiones del Sur...* fueron cinco exposiciones, a continuación, aquí el título y los curadores responsables. *F(r)icciones*; Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa; *Heterotopías: medio siglo sin lugar*, (1918-1968); Mari Carmen Ramirez y Héctor Olea; *No es solo lo que ves. Pervirtiendo el Minimalismo*. Gerardo Mosquera; *Más allá del Documento*. Mónica Amor y Octavio Zaya. A ellas hay que añadirle *Al final del eclipse*, cuyo curador fue José Jiménez que es una muestra itinerante auspiciada por la transnacional Telefónica y que pudo verse, en Perú, en agosto de 2004.

27 En general sobre las escenas periféricas declara: «El arte de los países pobres será considerado como una forma de artesanía local, si es que las normas hegemónicas siguen vigentes globalmente. Con ello el regionalismo será un tema más candente que ahora. Me parece importante que el arte sea un vehículo de comunicación regional y de creación cultural comunitaria». Y más adelante, hablando específicamente sobre América Latina, completa su idea citando a Gerardo Mosquera: «Algunos artistas pueden intentar encontrar el equilibrio entre las culturas del centro y de la periferia y confrontar la realidad de las mismas sin recurrir a subterfugios. Evitando la negación del presente o del pasado, procurando crear una síntesis de experiencias. Producirán lo que ahora cabría denominar un arte *spanglish*». (Camnitzer en Campanella; 2000: 39).

provenientes de los centros culturales, al menos entre 1918 y 1968. No es este el lugar para desarrollar la complejidad del planteamiento crítico y curatorial de Ramírez y Olea. Lo importante es preguntarse acerca de si el conocimiento que vincula arte contemporáneo y América Latina ha experimentado un interesante salto, o si, en cambio, ha llegado el momento de dialogar con discursos que, como los del no-objetualismo, han sido olvidados sin que medie hermenéutica crítica alguna[28]. En ese sentido, un interesante concepto de «inversión», según Ramírez y Olea, explicaría, incluso, algunos casos en los que la vanguardia latinoamericana se habría adelantado a la de sus pares en los centros. A la pregunta ¿Qué es lo que se invierte? responden que lo que se invierte es el modelo de la vanguardia occidental a través de sus múltiples oscilaciones. También para este discurso uno de los casos más significativos es, como para el no-objetualismo, el de la «antropofagia».

Según Ramírez y Olea esto daría una importante pauta para una consideración acerca del sentido de dos claves de comprensión para la lectura de toda vanguardia: la «utopía» y la «negatividad». Es decir, el sueño de atesorar proyectos alternativos y la actitud «epatante» –mediante actos y gestos de fuerte contenido emotivo– de saber enrostrar a quien se considere el enemigo de que está en un error. Y lo que de pronto surge es una concepción en la que la «inversión» se aproxima a una «autonomía», aunque tal vecindad, a veces resulte problemática.

Por otro lado, actualmente desde América Latina se viene discutiendo, también, los orígenes del «conceptualismo global». La investigadora argentina Ana Longoni, por ejemplo, ha organizado en el MACBA (mayo, 2007)[29] un

28 Las principales objeciones de Ramírez (2001) al no-objetualismo son dos, una empírica y otra nominal. La primera es que la existencia empírica de categoría «no-objetualismo» se habría restringido, de facto, a las escenas de México y Colombia. La segunda es se trata de una suerte de «cajón de sastre» en la que, a falta de mejores términos, tuvo que llamársele a ciertas vanguardias latinoamericanas. Las objeciones son, naturalmente, que existió, de facto en muchos más países –como de hecho estas memorias lo demuestran– y que, frente o al costado de la idea de «conceptualismo global» el «no-objetualismo» tiene la ventaja de «indicar» hacia una serie de autores olvidados, además de proponerse en una suerte de objeto semántico que puede ser rastreado, no solo en los textos mismos, sino también en un imaginario que en determinado momento histórico significó, para América Latina, el cuerpo de reflexiones más actual y beligerante.

29 *Pensar el conceptualismo global.* Longoni nos dice: «Han pasado treinta años desde el momento en que apareció en el panorama mundial una forma nueva y singular de entender el hecho artístico que tuvo consecuencias en todo el mundo. Latinoamérica y algunos países del sur y el este de Europa entraron de lleno en la conjura, aportando formas específicas y diferenciadas por su carácter social y político que se conocen poco y que no se han estudiado

interesante seminario que, recientemente, congregó a algunos especialistas latinoamericanos. En México, Cuauhtémoc Medina con *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997*, ha surgido un importante intento de lectura retrospectiva de la escena mexicana, en una clave que nos aproxima a lo que en este estudio se entiende como no-objetualismo[30]. En Medellín (enero-junio 2007)[31], por otro lado, se ha hecho necesario el reencuentro del ciudadano con múltiples aspectos «relacionales» del arte contemporáneo.

Esto muestra una nueva situación fronteriza. Una en la que el arte contemporáneo se coloca en la agenda pública de la discusión sobre su importancia y pertinencia. En Perú hay una larga historia acerca de los problemas que este ha tenido, no solo para producir conceptos, sino también para institucionalizarse. Los teóricos como Mario Pedrosa o Juan Acha, como «buenos» vanguardistas, habían soñado y reclamado una la autonomía visual para América Latina, no una libertad intermitente. Resulta claro, por lo tanto, que sus ideas esperan nuevas claves críticas de interpretación aun allí en donde exageraron de modo triunfalista o, también, por qué no decirlo, allí donde fueron derrotados por el ventarrón que anunciaba un tiempo diferente.

suficientemente».En http://www.macba.es/ consultado el 1 de mayo de 2007.

30 Y en clara discrepancia con las ideas de Juan Acha, Medina afirma que el problema del discurso de Acha es su pretensión de cientificidad, mientras defiende un modelo de aproximar el ejercicio de la curaduría al de la Historia del arte, al trabajar con bloques discontinuos de temas y cierta forma de elegante arbitrariedad. [Presentación en el Museo de Arte de Lima, julio de 2007]. Ver también http://www.geocities.com/cmedin/

31 *Encuentro Internacional Medellín /07. Prácticas artísticas contemporáneas.* Resulta muy interesante la polémica que se ha desatado acerca de su sentido y pertinencia para la ciudad y como práctica impulsada desde las instituciones artísticas. El periodista Cristian Zapata resume el asunto así: « *El Encuentro Medellín 2007 (MDE07)* que concluye este mes no sólo llevó arte a museos y calles de la ciudad desde febrero, sino que dio pie a discusiones sobre el arte contemporáneo y su papel en la sociedad. Uno de los debates lo empezó el escritor Pascual Gaviria con una columna de *El Colombiano* en mayo, *La Hoja* lo dispone ante los lectores y como contraparte tiene en la otra esquina a Carlos Uribe, artista y coordinador del *MDE07*. Ambas partes esgrimen sus argumentos en una controversia que enriquece la mirada a ese arte llamado contemporáneo». En http://www.encuentromedellin2007.com/ consultado el 1 junio de 2007.

Bibliografía

ACHA, Juan. 1978. «Mitos y magia en el arte latinoamericano». En *Artes Visuales*, N°. 19, México. DF. Museo de Arte Moderno, pp. IV-V.

ACHA, Juan. 1981. «El coloquio». En *Re-vista* N°. 7, vol. 2, Medellín. Alberto Sierra, editor.

ACHA, Juan. 1984. *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*. Caracas: GAN.

ACHA, Juan. 1984 b. *Hersúa: Obras/escultura = Persona/sociedad*. México DF.: Universidad Autónoma de México.

ACHA, Juan. 1993. *Las culturas estéticas de América Latina.* México DF.: Universidad Autónoma de México.

ALZAMORA, Carlos. 1998. *La capitulación de América Latina.* México, Lima: Fondo de Cultura Económica (FCE).

AMARAL, Aracy. 1981. «Críticos de América Latina votan contra una Bienal de Arte Latinoamericana». En *Re-vista* N°. 6, vol. 2, Medellín. Alberto Sierra, editor.

BARRIOS, Álvaro. 2000. *Orígenes del arte conceptual en Colombia.* Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

BUNTINX, Gustavo. 1982. «Está naciendo algo...». Entrevista con Mirko Lauer. En *Quehacer* N°.19, octubre, Lima: Desco, pp. 118-127.

CAMPANELA, Hortensia. 2000. «Un artista que crea, reflexiona y enseña». [Entrevista a Luis Camnitzer]. En *Lápiz* N.° 167. Madrid: Publicaciones de estética y pensamiento, noviembre, pp. 35-49.

FERREIRA Gullar [José Ribamar Ferreira]. 1979. «Entrevista con Ferreira Gullar». En *Artes Visuales* N°. 21, México. DF.: Museo de Arte Moderno, pp. I-X.

FREIRE, Luis. 1982. «Entre la nueva virginidad y el agotamiento en el arte contemporáneo. Dos críticas brasileñas expresan posiciones opuestas ante el fenómeno artístico». [Entrevista de Luis Freire a Aracy Amaral]. En *El Observador*. Lima, miércoles 22 de diciembre. Suplemento cultural, p II.

FREIRE, Luis. 1984. «Rondando las Bienales» [Entrevista de Luis Freire a Aracy Amaral]. En *Utópicos. Entornoalovisual*, N°. 4/5. Lima. Gustavo Buntinx, editor.

GOLDMAN, Cifra M. 1990. «Mirarle el colmillo al caballo regalado». En *Casa de las Américas* N.° 181, año XXI, La Habana, Cuba, pp. 131-138.

MORAIS, Frederico. 1978. "Arte latino-americana da teoría à práctica". En *Vozes, Revista de Cultura,* N°. 5, Año 72, Vol. LXXII, junio-julio. Brasil.

LAUER, Mirko. 1982. *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*. Lima: Desco.

LAUER, Mirko. 1982 b. «Arte conceptual y la propuesta Perfil de la mujer peruana». En *Perfil de la Mujer Peruana*. Teresa Burga y Marie France Cathelat. Lima: Fondo del libro del Banco Industrial del Perú e Investigaciones Sociales Artísticas, pp. 235-255 y 256-274.

LAUER, Mirko. 1995 "Notas sobre la plástica, identidad y pobreza en el Tercer Mundo". En *Beyond The Fantastic: contemporary art criticism from Latin America*, Gerardo Mosquera Editor. Institute of Inter-national Visual Arts, pp. [Sin datos disponibles].

LAUER, Mirko y EDER, Rita. 1986. *Teoría social del arte*. México DF.: Universidad Nacional Autónoma de México.

LORÍA, Viviane. 2001. «Proyecciones desde el Norte». En *Lápiz,* N°.169/170. Madrid: Publicaciones de estética y pensamiento, pp. 66-77.

PEDROSA, Mario. 1982. «Arte culto y arte popular». En *Utópicos. Entornoalovisual*, N°. 1, Lima. Gustavo Buntinx, editor, pp. 2-3.

PRIETO, Antonio. 2001. «Pánico, *performance* y política: cuatro décadas de acción no-objetual en México». En Conjunto, N°. 121, abril-junio. La Habana: Casa de las Américas.

MESQUITA, Ivo. 2001. «Bienales, bienales, bienales, bienales, bienales, bienales». En *Revista de Occidente,* N°. 238. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset.

RAMÍREZ, Mari Carmen. 2001. «Tácticas para vivir de sentido el carácter precursor del conceptualismo en América Latina». En *Heterotopias*, catálogo, p. 313-325. España: Museo Reina Sofía.

SALAZAR del Alcázar, Hugo. 1983. «Veleidad y demografía en el no-objetualismo peruano». En *Hueso Húmero* N°. 18, julio-septiembre. Lima: *Mosca Azul*, pp. 112-121.

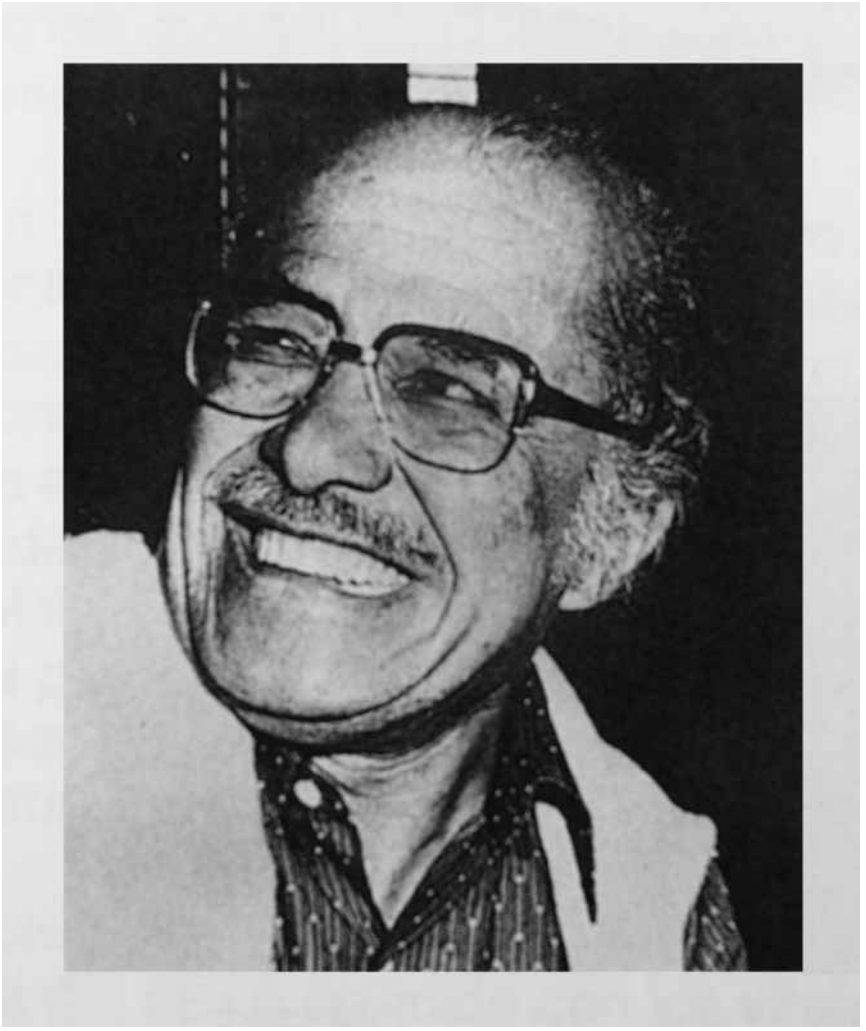
TRABA, Marta. 1973. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas.* Madrid: Siglo XXI.

PONENCIAS SOBRE ARTE NO-OBJETUAL

TEORÍA Y PRÁCTICA NO-OBJETUALISTAS EN AMÉRICA LATINA

Juan Acha
México

(Perú 1916-México 1995). Teórico, ensayista e investigador del arte latinoamericano. Desde los años cincuenta inició su labor como crítico de arte en su país natal. En 1972 se instaló, definitivamente, en México. En los años setenta fue coordinador del Museo de Arte Moderno de México. Profesor de Teoría del Arte en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Sus publicaciones más importantes son: *Art in Latin American Today*, (1961); *Arte y sociedad. Latinoamérica: el sistema de producción* (1979); *Arte y sociedad. Latinoamérica: el producto artístico y su estructura* (1981); *El arte y su distribución* (1984); *Ensayos y ponencias latinoamericanistas* (1984); *Introducción a la teoría de los diseños* (1988), *Las culturas estéticas de América Latina* (1993).



Retrato de Juan Acha. Fuente: ***Catálogo 50 años Salón Nacional de Artistas.*** Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura), 1990, p. 200.

TEORÍA Y PRÁCTICA NO-OBJETUALISTAS EN AMÉRICA LATINA

Juan Acha

Aquí nos proponemos analizar los no-objetualismos dentro de dos realidades artísticas concéntricas: la mundial y la latinoamericana. De ambos análisis extraeremos las bases para, primero, definir la naturaleza posmodernista de los no-objetualismos, que nos interesan y que son los más radicales, y para después delinear sus posibilidades en América Latina. Son, pues, cuatro los pasos que vamos a emprender.

Primero, situaremos conceptualmente los no-objetualismos en la pugna de la cual son prácticamente originarios: la que desde hace un tiempo sostienen los partidarios de un arte «puro» y los de un arte «aplicado» que no aceptan la etiqueta por considerar inexistente la «pureza» sensitiva o artística. Situarla en esta colisión, equivale a establecer lo que debemos entender por no-objetualismo en general y a señalar sus diferentes clases. Así llegaremos a los diseños, las tendencias ambientalistas, los intentos de fundir arte y vida cotidiana y los posmodernistas, como los no-objetualismos; esto es, las diferentes formas de dar la espalda al objeto «puro», portable y venal de arte. Las dos primeras de estas anticosas, se apoyan en la estética renacentista, la tercera no la diferencia y la cuarta la ataca.

Segundo, interpolaremos el no-objetualismo en la realidad artística de América Latina, una vez que la hayamos conceptuado y descrito con actualidad y realismo. Es decir, no la tomaremos por la mera sucesión de obras de calidad y de genios, sus autores, como acostumbra la historia occidental del arte e inculca la educación familiar y la pública. La conceptuaremos más bien como un proceso que nos involucra a todos, dado que es un fenómeno sociocultural que, como tal, consta de la sucesión, mezcla y coexistencia de los tres sistemas de producción artística que existen: las artesanías, las artes y los diseños. Porque tales sistemas no nacen por mera cuestión de diferencias entre artes mayores y menores, «puras» y «aplicadas», como equivocadamente hemos supuesto hasta ahora. Son variantes históricas de un mismo fenómeno sociocultural que es el arte. Pertenecen, pues, a distintas épocas o modos viejos (precapitalistas) de

producción artística que aún subsisten, que coexisten con nuevos y que son prolongaciones de los modos de producción material. En síntesis, los no-objetualismos serían, en nuestra realidad artística, los enemigos radicales de los medios masivos y las manifestaciones artísticas más actuales, realistas y, por ende, las más progresistas.

Tercero, estableceremos las características principales del espíritu posmodernista que anima a los no-objetualismos que nos interesan por ser antimedios masivos. Aquí saltará a la vista su carácter antinarrativo y antientretenimiento. Es decir, tienen como recursos el aburrimiento y la simultaneidad serial de imágenes, el conceptualismo o el expresionismo radical. Aparte de arremeter contra la estética renacentista, persiguen el tiempo en su desnudez más humana del aquí y el ahora, librándolo de lastres humanistas.

Cuarto, deduciremos los problemas y posibilidades, en nuestra América, de los no-objetualismos posmodernistas. Primero sus ventajas generales: mayor acercamiento al binomio teoría-práctica a través de los conceptualismos que, gracias a su carácter un tanto críptico, se adaptan a denuncias políticas y contraculturales en países de mayor represión. Como segunda y última parte, criticaremos la exposición no-objetualista de este coloquio, con el fin de sacar conclusiones de las prácticas mismas de nuestros artistas no-objetualistas.

Hacia los no-objetualismos

En los milenios que el hombre viene haciendo arte, siempre produjo un arte de utilidad o aplicación práctica, salvo los cuatro siglos que llevamos de estética renacentista. Antes hubo tan solo un arte que hoy denominaríamos «aplicado»; epíteto sin sentido en aquel entonces, dada la ausencia de pretensiones puristas. Las artesanías son por naturaleza las productoras, sin saberlo, de este arte que pone sus mejores esfuerzos al servicio de la religión y que se hermana con la tecnología o, lo que es lo mismo, con utilidades prácticas. Incluso joyas y ornamentos son útiles como objetos de autosignificación y de prestigio social. El arte era inherente al mundo ornamental, áulico y religioso. Existía el popular y profano, pero se le ignora como arte.

Del Renacimiento a nuestro siglo, en cambio, registramos las afanosas búsquedas que emprende la cultura occidental, vale decir el capitalismo, para instituir el concepto de arte puro, libre y autónomo: la obra de arte como única depositaria de lo artístico. Más exactamente, solo los objetos-cosa que

producen la pintura y escultura, el grabado y dibujo, contienen el arte en su pureza. Todo lo demás en que intervenga el trabajo artístico será considerado arte aplicado y, por ende, menor. Se logra, por cierto, que el artista tome conciencia de su libertad y que rechace toda imposición de instituciones políticas, religiosas y oficiales. Pero queda en mera aspiración la pureza artística y se diluyen en intelectualismos los fines profanos del arte; fines que, dicho sea de paso, terminan siendo similares a los de la pureza funcional del objeto que, en su propio favor, instaura la industria.

A partir de 1950 sucede lo inesperado y vemos difundirse por el mundo los diseños que unen arte y tecnología como su razón de ser y somos testigos de los otros no-objetualismos: el de las manifestaciones que proponen fusionar el arte y la vida diaria del hombre común y corriente, el de las proposiciones ambientales o realismos especialistas, el de los posmodernismos que arremeten contra la estética renacentista. Se desarrolla una marcada inclinación a darle la espalda al objeto puro, portable y venal. Se tiende, pues, al no-objetualismo, sea para renovar la estética renacentista o para ir en contra de ella y darle el golpe de gracia.

Entran entonces en pugna el arte «puro» y el «aplicado». Lo importante es ahora el procedimiento o acción y no el producto de formato predeterminado. Y el procedimiento consiste en insertar experiencias artísticas en toda obra o acto humano. Como consecuencia, surge la necesidad de un concepto procesal y relacional de estructura artística: de aquella que se suscita entre la estructura material de cualquier producto humano y la estructura significativa que produce el consumidor. El arte puro queda como una suerte de teoría especulativa sin posibilidades prácticas, que en vano vocea su pureza. La obra de arte sería, a lo sumo, un objeto en el que predominan las relaciones sensitivas, cuya vivencia placentera es el *happy end* del arte. En síntesis, el arte deja de ser un fin en sí mismo y se instaura como un medio, sea de las preocupaciones políticas como de las contraculturales. Es cuando brotan los no-objetualismos con sus anticosas, cuyo camino fue paradójicamente abierto por un objeto: el *ready made* duchampsiano.

En realidad no existe lo puramente artístico, ni como relación ni como sustancia. Nunca hubo un objeto puramente artístico, científico o tecnológico. Todo producto humano refleja la mente, la sensibilidad y la necesidad de subsistencia de su autor y consecuentemente coexisten estructuras de distinta naturaleza en el producto, no importa si la artística u otra predomina sobre las demás. Con frecuencia echamos mano del reduccionismo de lo específico,

que nadie conoce a ciencia cierta, y que solemos identificar con una imaginada unicidad del objeto. Porque este no existe artísticamente, sino cuando una persona lo consume. Lo específico del arte (de la especie arte), reside en lo sensitivo, lo cual es obviamente común a todas las artes. La unicidad si existe, será cambiante por pertenecer a la relación objeto-sujeto o, lo que es igual, a la estructura artística propiamente dicha. Nos explicamos que en épocas prefotográficas se haya tomado por arte el hecho de producir manualmente imágenes de la realidad visible, para fijarlas en un objeto. Pero ahora con la presencia de las técnicas mecánicas de producir imágenes (foto, cine y televisión), sabemos que las manuales del dibujo, grabado y pintura son ante todo procedimientos tecnológicos de tipo comunicacional, que por eso suelen tener aplicaciones o derivaciones artísticas.

El capitalismo, en buena cuenta, es el autor de ese doble juego de fomentar el arte puro de los geometrismos, por un lado, y el aplicado de los diseños por el otro. Después de todo, al capitalismo le es vital convertir todo producto en mercancía y reemplazar el trabajo manual e individual por el mecánico, asalariado e industrial, con el fin de producir plusvalía. La tecnología se aboca, consiguientemente, a desarrollar procedimientos mecánicos que desalojan a las artesanías. Los artesanos, como resultado, descienden socialmente y se proletarizan. Las artesanías artísticas, a su turno, son reemplazadas por las artes cultas. El artista sale de posiciones sociales medias y es dueño de sus productos y medios de producción, como antes los artesanos. Luego comienza a ser desalojado por los diseñadores, tanto por los de la industria en general, como por los de la industria cultural o arte masivo. El capitalismo materializa por este camino lo que ni remotamente pensó: hace del arte un trabajo productivo y asalariado, vale decir, convierte la obra de arte en producto del capital y la hace mercancía. Son los medios masivos de la información y de los entretenimientos audiovisuales e icónico-verbales, los que ahora crean y satisfacen las necesidades artísticas espurias y masivas del hombre actual, mientras los diseños pretenden tornar las mercancías industriales en obras de arte. En el camino se confunden los utensilios modernos con las esculturas geometristas. El arte deviene, en fin, un buen negocio y un eficaz instrumento de domino mental y sensitivo, en manos de los industriales.

Los diseños aparecen y con ellos las nuevas tecnologías icónicas que en parte devienen artes nuevas (foto, cine, televisión). Los diseños no producen objetos. Constituyen procedimientos proyectuales y directorales, esto es, no-objetualistas, aunque estén al servicio del objeto, en su mayoría industrial. El diseño

gráfico y el industrial, el arquitectural y el urbano, cubren casi toda la producción de los objetos. Se suman dos diseños que existen de facto, que todavía no se les reconoce como tales y que cubren las informaciones y los entretenimientos: el diseño icónico-verbal de las publicaciones y el diseño audiovisual de la televisión y el cine, propios ambos de los medios masivos. Los diseños se apoyan, sin duda, en la estética renacentista, constituyen una división más del trabajo industrial y llevan el arte a la vida diaria de las mayorías demográficas.

Por influencias de los diseños y como una manera de contemporizar con el espíritu de nuestro tiempo, pierde importancia el trabajo manual en las artes visuales y se sobrevalora el intelectual o conceptivo del artista. Por contagio de los diseños urbano y arquitectural, y por solidaridad con las preocupaciones ecológicas, surge el realismo espacial de obras, tales como los penetrables de Soto, las esculturas transitables, las ambientaciones lumínicas, etcétera. Estos no-objetualismos conservan el espíritu renacentista y enfocan la, hasta ahora, descuidada relación hombre-ambiente.

También recurren al no-objetualismo los que animados por un panesteticismo un tanto nihilista y solipsista, proponen diluir el arte en la vida diaria. Ellos no piensan en la inserción del arte en la vida diaria, como soñaran Schiller y Herbert Read. Estos no-objetualistas aseveran que el mundo hállase colmado de arte espontáneo y hemos de aprender a percibirlo y a disfrutarlo. Su exaltación de la producción cultural espontánea nos interesa, por cuanto la podemos encontrar en los cinturones de miseria de nuestras ciudades principales, en forma de comportamientos, «resemantizaciones», escalas de valores, costumbres y otros no-objetualismos, cuya totalidad de creación popular puede ser una alternativa cultural que a la larga influirá en el curso de los medios masivos.

Por último, brotan los no-objetualismos que adoptando actitudes impugnadoras, adquieren un espíritu posmodernista o antirenacentista, con el fin de instituirse en antidiseños. Nos referimos a los conceptualismos, las acciones corporales, los videos, las proyecciones múltiples, las ambientaciones y *ready made*, que precisamente nos tienen reunidos en este simposio.

La realidad artística latinoamericana

Consideramos urgente el desarrollo de un concepto de realidad artística, como instrumento eficaz de cualquier estudio actual del arte. Tal concepto presupone una visión sociohistórica de la realidad y amplía la idea de arte, constreñida por la historia del arte a la mera sucesión de obras o de genios. La amplía, al

abarcar el fenómeno sociocultural que es el arte, cuyos sistemas de producción son las artesanías, las artes y los diseños; cada sistema con su distribución y su consumo como prolongaciones vitales de su producción. No implica ninguna novedad ni arbitrariedad nuestro interés por los tres sistemas de producción artística. Estamos acostumbrados a que los estudiosos se atengan tan solo al arte culto tradicional, pero no faltan estudios sobre la existencia individual de tales sistemas: no importa si utilizan el nombre de medios masivos en lugar de diseños y el de arte popular en vez de artesanías. Lo que en verdad hacemos aquí, es proponer, simplemente, los tres sistemas como partes integrantes de una misma realidad artística, con el propósito de estudiarlos en conjunto dentro del contexto latinoamericano.

Los tres sistemas mencionados son variantes históricas. Primero, porque las artesanías datan de tiempos remotos y precapitalistas (o preburgueses), unen arte y tecnología, trabajan a mano y por encargo, se ajustan a normas tradicionales y cosmológicas y son intuitivas y eminentemente empíricas. Segundo, porque los diseños se difunden entre nosotros después de 1950, como productos e instrumentos de un capitalismo monopólico y transnacional. También fusionan arte y tecnología, pero la maquinista; lo hacen racionalmente y como una división técnica más del trabajo industrial. Tercero, porque las artes denominadas cultas son más viejas que los diseños y muchos más jóvenes que las de Europa, continente en donde las crea un capitalismo –ascendente y mercantil y desde donde nosotros las importamos–. Tienen apenas 130 años en Latinoamérica (1850-1980), de los cuales los setenta primeros (1850-1920) transcurren en el academismo más epigonal y cerrado. En los treinta años siguientes (1920-1950) entran a la búsqueda de lo nuestro colectivo y cuando ya parecía que iban, al fin, a dominar lo nuestro y a terminar de correr el camino que conduce a la independencia artística, nos invaden los diseños, medios masivos incluidos, y aprietan en otras partes las amarras de nuestra dependencia cultural. Tuvimos entonces que reformular nuestra independencia artística y reanudar su conquista.

Como nuestra realidad artística nos involucra a todos, estamos obligados a postular como su protagonista, el conjunto de relaciones sensitivas que predominantemente mantenemos con la realidad circundante los miembros de la sociedad o, si se prefiere, nuestras diferentes clases sociales. Al fin y al cabo, tal conjunto de relaciones sensitivas, denominado también subjetividad estética colectiva, es la fuente y el destino de los mencionados sistemas. He aquí lo esencial del concepto de realidad artística. Realidad ligada, por lo demás, a los lenguajes sociales, matrices de nuevas manifestaciones artísticas y de los

cambios sensitivos que tipifican al hombre actual. Porque las artes son aplicaciones sensitivas de lenguajes sociales o de tecnologías (el idioma no fue creado para hacer literatura; existió antes que esta). Además, como las artesanías existieron antes que las artes y estas antes que los diseños, su sucesión en el tiempo constituirá el eje diacrónico de nuestra realidad artística, mientras su mezcla y coexistencia corporizan el eje sincrónico de la misma.

Al juntar en una sola realidad o fenómeno los tres citados sistemas, no pretendemos igualarlos, anulando así la lucha de clases que entrañan sus diferencias mutuas, así como su sucesión, mezcla y coexistencia. No en vano estamos lidiando con tres modos de producción artística de distintas etapas históricas y económicas, en las que siempre hubo manifestaciones señoriales y populares en pugna. No solo existen artesanías, artes y diseños que, por naturaleza, son populares o señoriales, sino que muchas artesanías, artes y diseños poseen versiones populares junto con señoriales. Aparte de esto, unas manifestaciones devienen populares con el tiempo, desaparecen junto con la clase (o grupos) de hombres que las promovieron o son reemplazadas por otras nuevas de mayor prestigio social. Así, los artistas desplazan a los artesanos y hoy los diseñadores a los artistas. La lucha de clases se da, pues, en el plano sincrónico y en el diacrónico de la realidad artística latinoamericana. Cabe señalar, por consiguiente, artes dominadas y artes dominantes en todo momento de nuestra realidad artística.

Dicho en otros términos, y un poco al margen de nuestro tema, somos partidarios de situar nuestra realidad artística en el proceso de las formaciones económica y social, política y cultural de cada uno de los países latinoamericanos. Una vez situada la sucesión, mezcla y coexistencia de los tres distintos modos de producción artística que son las artesanías, las artes y los diseños, estableceremos los trabajos simples y los procesos sociales de su respectiva producción, distribución y consumo. Si se quiere, veremos cómo el desarrollo de las fuerzas productivas, distributivas y consuntivas, más sus relaciones sociales, determinan los cambios en los productos o productores, los distribuidores o consumidores; en el caso de América Latina, ninguno de estos cambios adquiere importancia mundial, salvo el muralismo mexicano. Pero habrá que admitir la importancia, para nosotros, de los cambios consuntivos que son los que dan cuenta cabal del hombre latinoamericano en concreto, en cuanto a la evolución de su sensibilidad a lo largo de la historia.

Nuestro concepto de realidad artística no pretende ser ni heterodoxo ni único. Es decir, no pide borrón y cuenta nueva. Apreciamos lo hecho hasta ahora por nuestros historiadores, desde el ángulo de la historia occidental del

arte que practicaron. Ahí están sus análisis de las virtudes artísticas de muchas obras de nuestro pasado. Solamente buscamos dotar a estos resultados formalistas, de bases sólidas y realistas. Con todo, y en buena cuenta, buscamos instituir una sociohistoria latinoamericana de nuestro arte o realidad artística, como reemplazo de la historia occidental de nuestro arte que hemos venido utilizando. Que sea nuestra sociohistoria de nuestro arte, equivale a redefinir el arte de acuerdo con nuestros intereses colectivos o populares.

Si miramos libres de prejuicios nuestra realidad artística, se evidenciará el predominio en cantidad y calidad de las artes señoriales precapitalistas, esto es, las del mundo prehispánico y de la Colonia. Luego, en la República, saltará como prueba irrefutable la música popular que, de raíces africanas o indígenas, ha conquistado éxitos mundiales. Su nivel es muy superior a la música culta latinoamericana, magra y dependiente. También son vigorosas las artesanías artísticas –lo único independiente en nuestro arte– con sus visiones cosmológicas. Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que nuestro arte sacro siempre tuvo mayores logros. El profano todavía no lo entendemos. Para bien o para mal, todavía andamos inmersos en mundos míticos. Para terminar, hemos de reparar en los no-objetualismos que actualmente produce la nueva cultura popular urbana de los cinturones de miseria.

Dentro de este panorama de nuestra realidad artística, hemos de admitir que los no-objetualismos posmodernistas y antidiseños se nos presentan como la actitud más progresista del artista actual y la más favorable a nuestra independencia artística. Y estos no-objetualismos son ya practicados por muchos de nuestros artistas.

No constituye ninguna desgracia, por cierto, que los no-objetualismos posmodernistas solo puedan llegar a minorías y a minorías progresistas que son aún las más reducidas. Y es que siempre será buena política en épocas prerrevolucionarias (o precambios sustanciales), la radicalización de minorías artísticas y científicas, tecnológicas y políticas, etcétera. La popularización es importante en tiempos posrevolucionarios, o sea, durante la consolidación de los cambios sustanciales. Las minorías e incluso los individuos todavía pueden proponer, ser agentes de cambio y trabajar en beneficio de las mayorías. Por añadidura, se trata aquí de manifestaciones efímeras que responden a situaciones concretas que pasarán. Porque hemos de tener presente que el arte es un producto histórico. Los no-objetualismos posmodernistas desaparecerán o se transfigurarán. Pero su razón de ser está en hacernos tomar conciencia de los males de los medios masivos y de la bondad de lo efímero que es vida y proceso de cambio.

El espíritu posmodernista

Por posmodernista entendemos el conjunto de contrahumanismos que hoy operan en la producción cultural en general y en algunos no-objetualismos en particular. Subvierte, pues, los ideales renacentistas y los de su estética, identificados con eso de que el hombre –caso siempre el hombre abstracto e ideal– «es la medida de todas las cosas» y que propagan las ideas modernas de espacio y de tiempo, arte y realidad, adheridas a la fetichización del objeto con sus idealismos subjetivistas y objetivistas, hoy periclitados.

Sucede que a los no-objetualismos les es inherente un anti-ilusionismo que los obliga, no solo a renunciar a la representación de la realidad visible, sino que también condiciona toda presentación de la realidad para que produzca los mayores efectos conceptuales. En el caso de utilizar representaciones o figuras, estas negarán la importancia de la representación (o de lo iconizado) y se instituirán en realidades icónicas de tipo conceptual.

La utilización de las realidades más desnudas y concretas de espacio o materia, movimiento o tiempo, luz y color, sería también una de las metas del posmodernismo. Porque el anti-ilusionismo es por naturaleza antiformalista y en consecuencia los no-objetualismos renuncian a la presentación de realidades por sus formas. Renuncian, con la intención de acentuar los conceptos y acciones humanas de la realidad presentada, denominada o significada. Como resultado, el arte se pronuncia sobre los mecanismos del conocimiento, los cuestiona, así como pone en tela de juicio las relaciones de la percepción con el lenguaje o idioma. La necesidad de ir hacia las realidades más concretas, para asirlas en sus efectos conceptuales e ideológicos, deja atrás la mímesis como móvil y resultado artístico. El realismo se instituye entonces en timonel de las transformaciones artísticas. Pero este realismo no se dirige a lo matérico ni a lo objetual, sino a las prácticas sociales que objetivan los conceptos y comportamientos artísticos contrarenacentistas.

Penetrando un poco más en el posmodernismo, advertiremos la exaltación de la simultaneidad como un componente de la realidad, cuya importancia se ha ignorado hasta ahora. Tal exaltación implica, desde luego, negar que los procesos sean lineales (mera relación de una causa y un efecto). Esto de exaltar la simultaneidad, además, es consecuencia de conceptuar el tiempo como una realidad cíclica (redonda) e igualmente polifocal como el espacio[1].

1 PALMER, Richard. «Toward a postmodern hermeneutics of performance». En *Performance in postmodern culture*. Michel Benamou y Charles Carañello (editores). Wisconsin, 1977.

Como resultado práctico, la simultaneidad servirá a los no-objetualismos para tomar actitudes antinarrativas y antientretenimiento, puesto que la narración y el entretenimiento son los recursos habituales y persuasivos de la estética renacentista y por consiguiente de los medios masivos. La antinarración es la que precisamente contribuye, con sus simultaneidades y sus rarificaciones de información, a que las obras no-objetualistas sean abiertas o pansémicas, a fuerza de tedio.

El hecho de tomar por lineal todo proceso o acontecimiento, equivale a tomarlo por una cadena, la cual se rompe por el eslabón más débil y son predecibles sus componentes después de ver algunos, nos dice G. Youngblood[2]. Y agrega que el posmodernismo prefiere el concepto de aleación: que el todo tenga propiedades imprevisibles y distintas a las de las partes, tanto separadas como juntas. Lo evidente es que registramos una profusa utilización artística de la simultaneidad de imágenes y acciones, espacios y materiales, que se fusionan con la sucesión y los cambios de estos mismos elementos. Esta combinación de elementos denominada «synergética» o «synestética»[3], genera ahora nuevos modos de percibir y de conceptuar la realidad.

El posmodernismo, por último, se libera del antropocentrismo humanista y actúa con la mirada puesta en lo concreto y relacional de la realidad «cosas-tiempo-espacio», de lo colectivo y de lo individual como autocrítica generativa y social[4].

Si ahora nos ajustamos al posminimalismo[5], tendremos unos criterios artísticos que vienen a revalidar al expresionismo más consecuente y al conceptualismo, después de la euforia geometrista y minimalista de mediados de los años sesenta. Eva Hesse y Sol Lewitt serían los mejores exponentes. Aquí se dan cita, pues, el expresionismo más violento y el geometrismo serial más riguroso y conceptualista. El objeto es reformulado para fusionar lo pictórico y lo escultórico con violencia antiformalista y acentuar los aspectos epistemológicos (o conceptuales) y ontológicos (acciones). En cierto sentido, tenemos aquí una suerte de retorno a la subjetividad individual, cuyas acciones y conceptos suelen venir impregnadas de orientalismos que equilibran al materialismo occidental. Tal

2 YOUNGBLOOD, Gene. En *Expanded Cinema*. New York, 1970.

3 *Ibídem:* pp. 109-110.

4 SCHECHNER, Richard. «Postmodern Performance. The end of Humanism». En la Revista *Performing Arts Journal,* N. 11. Nueva York, 1979.

5 PINCUS-WITTEN, Robert. En *Postminimalism*. New York, 1977.

vez se trata de otro primitivismo más del arte contemporáneo, el cual busca exaltar lo mágico-religioso del rito para mezclarlo muchas veces con el existencialismo, el que pese a venir renovado, puede ser presa fácil de idealismos inadvertidos. Sea como fuere, los no-objetualismos posmodernistas pueden tender al expresionismo más radical o al conceptualismo más críptico.

Las hasta aquí mencionadas negaciones posmodernistas y objetivos posminimalistas, serían las causas inmediatas, sociales y externas de los no-objetualismos que nos interesan.

Son sociales, en cuanto provienen de los diseños, cuya naturaleza tecnológica obliga a las artes visuales tradicionales a cambiar de rumbo; diseños que obedecen, en última instancia, al modo de producción material; modo que actúa también a través de las razones analíticas e internas del arte. Porque detrás de las causas externas, actúan las internas del obligado cuestionamiento del arte, por parte de sus productores progresistas.

Estas causas internas –si existen– estarían evidenciándonos que no necesariamente todo cambio artístico posee su propia y privada causa social, política y económica, ya que la sucesión de cambios artísticos puede tener una causa común y pretérita de naturaleza social. De tal manera que los cambios se sucederán sin mayor intervención externa; se supone que hablamos de cambios de la misma naturaleza, aunque posean diferente forma, y que aludimos a la independencia relativa del arte.

Las razones analíticas aludidas son aquellas propuestas por el italiano Filiberto Menna[6] que siguen impeliendo a los artistas a poner en entredicho el arte y a realizar cambios artísticos sucesivos. Por un lado, la razón analítica se reduce al hecho de que el arte se ha tornado autoreflexivo, vale decir, que el discurso del arte ha devenido obra de arte. Dicho en otros términos, se trata de buscar «el objeto que se denomine a sí mismo» y la «identidad de los signos consigo mismos»[7], para así subvertir las ideas establecidas de arte. Las razones analíticas giran, entonces, en torno a las siguientes relaciones muy ligadas al conocimiento: realidad e imagen, palabras y cosas, identidad y contexto. Por otro lado, la sucesión de cambios incluye lo que va del *tableau-objet* y el *collage* del cubismo a la pintura objeto y de aquí al *ready made* dadaísta y los conceptualistas que suprimen los medios sensitivos, para reemplazarlos por medios racionales (o verbales) que inciden directamente en la sensibilidad, esto

6 MENNA, Filiberto. *La opción analítica en el arte moderno.* Barcelona, 1977.

7 *Ibídem*: p. 68.

es, que tienen fines sensitivos. Y del *ready made* a las acciones corporales y a los videos, hay un paso.

Aquí tenemos que ver solamente con características generales. Sin embargo, permítasenos recordarles la importancia de las diferencias entre los posmodernismos, en tanto estas obvian los peligros del monolitismo y por tanto comprueban la operatividad y solidez del posmodernismo (pocos movimientos soportan diferencias internas). Recordemos también que si el *ready made* se limita a elegir un objeto, las ambientaciones organizan materiales y el arte térreo y el pobre los transforman. Todos estos no-objetualismos hacen frente a cuestiones de espacio. Pero –eso sí– acentúan el conceptualismo que impregnará luego a todas las artes y que es un paso revolucionario en el arte. Nos referimos a la supresión en la obra de arte de los medios sensitivos, reemplazándolos por medios mentales o conceptuales con fines siempre sensitivos, artísticos.

Las acciones corporales y los videos, mientras tanto, se abocan a la concatenación de sucesiones, o sea, enfocan cuestiones de tiempo. Y el tiempo es nuevo para los artistas visuales, tantos siglos absortos en ilusiones espaciales. Las acciones corporales desnudan el tiempo, cuando sus actos, gestos y ademanes no están destinados a representar ni a presentar, tampoco a expresar, sino que son rarificadas sus informaciones con el objeto de producir el tedio; tedio que nos llevará al presente más crudo del tiempo real.

Con todo, lo más importante de los no-objetualismos posmodernistas consiste en destruir en nosotros la herencia renacentista y humanista, para inducirnos a ver y a tasar el mundo de manera más realista y humana.

REPRESENTACIÓN Y SOPORTE MATERIAL

Mirko Lauer

Perú

Durante los años ochenta fue uno de los principales impulsores de la llamada «teoría social del arte» en América Latina y coordinó, junto con Rita Eder, una bibliografía comentada bajo ese mismo nombre, publicada en 1986 por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es miembro del comité directivo de la revistas *Hueso Húmero* y director de Mosca Azul Editores (Lima). Es autor, entre otras publicaciones, de: *Szyszlo: indagación y collage* (1975), *Introducción a la pintura peruana del siglo XX* (1976), *Crítica de la artesanía* (1982), *Andes imaginarios* (1997), *El instante vanguardista de Jorge Basadre* (2003), *Musa mecánica: máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (2003).

REPRESENTACIÓN Y SOPORTE MATERIAL

Mirko Lauer

In memoriam Walter Benjamin

Hasta hace unos decenios el retablo fue exclusivamente un altar portátil, una caja de madera transportable por un hombre o una acémila, con dos puertas y un remate triangular para representar el techo a dos aguas de las iglesias; unas figuras de yeso pintado presentan a los personajes celestiales, terrenales e infernales de la mitología católica, siempre en un mismo orden ritual, en unas cuantas escenas básicas, como el nacimiento de Cristo, el tormento de los condenados o las plegarias de los fieles. El retablo original era un objeto artístico explicable a partir de algunas necesidades religiosas de los fieles indígenas: prolongar hacia sus domicilios la iglesia hispánica o aproximarla a sus lugares de trabajo, dar una versión más cercana a la propia cultura de una imaginería ajena a ella desde el primer momento. Una religiosidad animista como la andina posiblemente no se resignó a que lo divino quedara confinado a las umbrías iglesias, y acogió con entusiasmo aquel género hispánico que abría las puertas de la religiosidad sobre lo cotidiano. Un código religioso y estético básicamente común permitió que esas obras fueran realizadas a pedido: sus formas y su sentido preexistían en la imaginación del creador y del comprador; las variaciones eran un subproducto de la técnica: rasgos no relevantes para la comunicación artística.

A nadie se le ocurrió, hasta donde tenemos noticia, producir un retablo que contuviera algo distinto de los elementos del culto, o presentar muñecos de yeso de esas dimensiones fuera de su caja original (el nacimiento, que deja a las figuras en libertad, fue un género claramente diferenciado). No había posibilidad de imaginar para esas obras un uso distinto del religioso: rezar ante ellas, encenderles velas, ubicarlas en un lugar donde fueran testimonio de piedad. Como objeto y como manifestación espiritual, el retablo estuvo determinado por la organización de los valores de uso en una sociedad precapitalista: nace de la ruralidad, de las grandes distancias y la ausencia de transportes que las acortaran, de la poca densidad demográfica y religioso-institucional de aquel mundo. La idea de remedar la arquitectura de una iglesia viene, como la iglesia misma, de España; la idea de lo portátil viene seguramente de los altares de campaña, utilizados en las guerras hasta hoy. La madera y el yeso son el signo de

la popularización de este arte: hubo alguna vez retablos de oro de 24 quilates, plata esterlina y pan de oro.

En un arte del precapitalismo como ese, existe un tipo particular de unidad entre los aspectos inmateriales (lo espiritual, la imagen o la representación) y los materiales, que proviene de la manera concreta como ese arte es producido: un equilibrio ritual entre la oferta y la demanda, que asocia de manera estrecha la forma final con la identidad de los pequeños grupos subculturales de la sociedad; un bajo nivel de especialización, y por ello también un mayor potencial de difusión de la creatividad y la posibilidad de que ella sea compartida entre creador y comprador; un predominio de lo utilitario directo, es decir vinculado al ritmo de la supervivencia cotidiana. Es así que lo público-ritual y lo doméstico-utilitario juntos constituyen el límite social e histórico de las configuraciones de la imagen y del soporte material, y de la relación entre ellas. La representación no se da, pues, sobre una superficie abstracta, sino directamente sobre objetos no especializados en representar: recipientes, muebles, adornos, prendas, etcétera. La organización de esa representación sigue la de las formas de esos objetos, ellas son uno de sus límites. En tal situación es difícil encontrar una obra capaz de tener sentido, dentro de una cultura del precapitalismo, exclusivamente por lo que representa; no encontramos propiamente estética, pues esta no tiene allí un objeto propio diferenciado. Del mismo modo, no encontraremos un soporte material capaz de valer solo por su condición de portador especializado de la representación, pues tal soporte en el precapitalismo se define a partir de diversas utilidades, el valor de uso lo satura y el artístico es solo uno de ellos.

Para la mayor parte de los rituales religiosos animistas-politeístas del precapitalismo, el objeto es su representación, un poco como en el nominalismo vulgar las palabras son las cosas. No hay, pues, allí propiamente una representación en el sentido en que la entendamos hoy, sino «presencia efectiva» de la divinidad, o captura mágica «efectiva» del objeto. En su manifestación original como objeto de un culto básicamente monoteísta, pero atravesado por un animismo original nunca erradicado del todo por Occidente, el retablo permite la idea de una divinidad portátil y sustituye la presencia efectiva por una representación (simbólica o literal). Pero uno de los elementos que mantiene aquí la soldadura entre representación y soporte material por un largo período histórico, es la idea de una presencia efectiva de lo divino, una incapacidad social para concebir la representación como ficción. Entonces, la representación tiene que ser «imagen y semejanza»: el orden natural impone un modelo de inmutabilidad a la sociedad y a la plástica.

A partir de los años veinte, el campo andino se va haciendo gradualmente capitalista y laico. Ya en 1945 José Sabogal había encontrado retablos ayacuchanos no religiosos, o al menos no directamente católicos, dedicados a la fiesta y al trabajo. Quince años después, este tipo de retablo era ya frecuente en las ferias regionales y las tiendas urbanas de artesanía, en las que el propio mercado de tales objetos se transformaba; veinticinco años después, luego de una reforma agraria y del paso del capitalismo a condición de predominante en el agro, el retablo era ya un género en evolución acelerada, que encarnaba una nueva situación. En los años setenta Enrique y Maximiliano Sierra, del Cusco, desarrollan un tipo de retablo en el que la forma original del altarcillo, que parodia una construcción, permanece aunque el triángulo que representaba el techo a dos aguas ha sido reemplazado por remates que imitan molduras de mobiliario antiguo, pero donde la caja es ahora el marco tridimensional de una escenografía urbana y laica: la nostalgia del Cusco republicano. Otro ejemplo significativo es el de los «retablos de yeso» concebidos para pasar de la combinación de carpintería y modelado de los retablos originales a una producción seriada en moldes. En un caso se apropia un soporte material para una nueva representación; en otro se busca un nuevo soporte para la antigua representación. Lo que no resiste en ninguno de los casos es la anterior unidad entre imagen y soporte material.

Una nueva configuración de la estructura productiva rompe las anteriores formas de organización de la representación y del soporte material, y de las relaciones entre ellas. En este caso concreto –el tránsito del precapitalismo al capitalismo en los Andes peruanos– la representación se libera de su anterior soporte e inicia un cambio de creciente mimetismo con la mercadería: su lógica ya no es la del rito católico en un contexto de baja densidad y de ruralidad, sino la lógica de la intercambiabilidad abstracta y universal. Hacia esa lógica van avanzando todos los elementos que conforman el objeto artístico.

En términos generales en Occidente hay un disloque entre representación y soporte material que corresponde a, y se hace dominante con, la llegada del capitalismo, y encuentra una nueva articulación con el desarrollo de una superficie independiente de numerosas determinaciones del uso directo: el lienzo enmarcado, como representación abstracta y universal del espacio, y base material perfectamente intercambiable para múltiples representaciones. El lienzo enmarcado es la «moneda» de la representación, cuyo único uso es sostener sobre su superficie la representación. La consagración del lienzo y del marco como símbolos universales del carácter abstracto de la realidad representable, cancela la posibilidad de una presencia de lo trascendente y abre la posibilidad

de la representación como ilusión. La célebre anécdota de las frutas del cuadro griego antiguo que los pájaros, confundidos, llegaron a picar se convierte, paradójicamente, en una ley universal del arte. Pero esta ilusión no está dada únicamente por la capacidad mimética de la mercancía. Esta ilusión es también la nueva ilusión ideológica de una no materialidad del arte: marco, lienzo, base escultórica, pedestal, son también parte del soporte material de las teorías idealistas del arte. Su sentido profundo es «desaparecer» fundidos en el intercambio de mercancías y permitir el mantenimiento de la unicidad de la obra de arte bajo el capitalismo.

Al igual que el retablo, el cuadro como objeto encarna las determinaciones de su forma de ser producido: en un momento de alta especialización de los creadores plásticos, el lienzo es su parcela privada de realidad, así como para el comprador es la manera de privatizar una representación sin tener que someterla a los avatares del uso directo. El lienzo enmarcado libera a la representación del reino de lo cotidiano y supuestamente la proyecta hacia los dominios de lo trascendente, y en ello sublima la materialidad de una cultura donde lo material es determinante. La propia rectangularidad del lienzo es una «ventana» que comunica la estructura de la ciudad, sobre todo de la cuadriculada urbe hausmaniana, con la estructura de la vivienda privada. El capitalismo industrial heredó el cuadro del capitalismo mercantil y lo convirtió en el territorio privilegiado del arte, allí donde las determinaciones de la base material podían «desaparecer», fundirse en el paisaje, del mismo modo que la ideología del liberalismo busca hacer desaparecer las realidades económicas sobre las que se asientan la sociedad y la cultura capitalistas. Ferreira Gullar ha señalado agudamente cómo la aparición del no-figurativismo, al poner en crisis un aspecto de la representación (su literalidad) convierte al cuadro mismo en uno de los temas privilegiados de la pintura occidental contemporánea.

En el momento de su aparición como manifestación dominante de soporte material de la plástica (mucho antes de la aparición del capitalismo industrial), el cuadro tiene que haber sido visto en Occidente como un factor de liberación. Liberación de la significación respecto de la forma, liberación de los artistas respecto de su forma vigente de existencia social. El abandono de un soporte material superado por la nueva configuración de las determinaciones de la estructura productiva se presenta como la imagen misma de la libertad, y como un triunfo de la significación; sin embargo, su signo profundo es también permitir que los creadores plásticos satisfagan nuevas necesidades del sistema social bajo el que viven. Hablando sobre el nacimiento del mercado europeo de arte en el siglo XIX,

Raymonde Moulin nos recuerda que en el momento en que el comerciante se ha hecho cargo de la defensa de una obra y ha asegurado su comercialización, y el mercado se ha constituido en una estructura que acoge abiertamente a los excluidos del salón oficial, los artistas han tenido la sensación de que conquistaban su independencia. Esa independencia era la secuela natural de la libertad que ya se habían dado los artistas en la representación. Pero el proceso al que apunta Moulin puede tener varias direcciones: de la representación a la forma de circulación social, como en el caso del mercado europeo de fines del siglo XIX, o de las necesidades de la circulación económica y en el soporte material, como en el caso del retablo andino.

Sin embargo, aquello que hemos venido llamando hasta aquí soporte material no es únicamente, ni siquiera principalmente, los materiales y la configuración de los materiales de que está hecha físicamente una obra de arte, sino también, y sobre todo, la forma de existencia social de dicha configuración, pues si bien es cierto que los lienzos y sus marcos fueron los mismos en el salón oficial y en la sala del *marchand*, ellos no son sino un aspecto exterior de la materialidad del soporte material: también el propio salón y la propia galería forman parte de los respectivos soportes materiales, como en el caso del retablo es parte del soporte material la inexistencia de una forma de mercado abierto. Marx define el valor de cambio también como el sustrato material del valor de uso en el capitalismo. Sin duda, las formas de existencia de la obra terminarán por modificar, gradualmente o por saltos, la conformación de los materiales físicos de la obra misma. El cuadrángulo –que en un momento Fred Forest someterá a la implacable ironía de su obra *El metro cuadrado artístico*– nace con la madera y sobrevive la dependencia feudal del artista, respecto de la nobleza, su dependencia del nuevo estado capitalista, en su fase mercantil y en la industrial. Las infantas de la corte española, las imágenes de la esposa de Rembrandt, las mujeres campestres del impresionismo, la formidable mujer que encarna a la libertad guiando al pueblo el siglo pasado y *Las señoritas de Avignon*, en apariencia coexisten todas sobre un mismo soporte material. En un aspecto externo y literal, es así. Pero por debajo de esta apariencia, el soporte material va evolucionando hasta entrar en una crisis que llega incluso a modificar –como ha sucedido con el no-objetualismo– la conformación física de ese soporte material. Frente a la idea de la representación como una «ideología en imágenes» que nos presenta Nicos Hadjinicolau, tenemos, pues, que poner la de la estructura compleja del soporte material como una ideología en relaciones de producción, si se nos permite jugar un poco con las palabras.

El cuadro encarna su existencia social de diversas maneras: su función pública lo agranda, siguiendo los pasos de la arquitectura del poder; su función privada lo reduce al formato de la intimidad hogareña de la burguesía. En todos los casos es su forma de existencia social básica –el mercado de arte bajo el capitalismo premonopólico– la que determina diversos aspectos de su configuración material: debe ser transportable (intercambiable), debe ser durable (acumulable) y debe ser identificable (diferenciable). Durante un largo periodo histórico, anterior al predomino de la industria, el cuadro debió ser único, no tanto porque no pudiera ser reproducido (existían los copiadores y las copias) sino porque su unicidad encarnaba dos realidades importantes: el aura de la obra artística a la que se refiere Walter Benjamin, que la convertía en uno de los pilares de las explicaciones y justificaciones religiosas de la realidad social, y de otro lado la sumisión del creador (humano y único) a los beneficiarios de aquellas explicaciones: la corte, la academia, el mercado (como representante corporativo del comprador privado), sucesivamente. Está, además, la asociación de lo único con lo espiritual y lo múltiple con lo utilitario, de alguna manera vinculadas al juego de prestigios dentro de una cultura ordenada por los mecanismos de la oferta y la demanda.

El cuadro fue el escenario privilegiado –neutro solo en su aspecto más exterior– de las evoluciones de la representación en Occidente. Sin embargo las más profundas y violentas revoluciones en los sistemas de representación (estilos, corrientes, tendencias, etcétera) han tendido a darse sin afectar inmediatamente la estructura física de su soporte material. De toda la tradición de ilusión forjada desde los orígenes de la hegemonía capitalista en el Renacimiento –la «alienación artística» a que se refiere Mario Perinola–, las ideologías artísticas posteriores al impulso jacobino de la Revolución francesa optaron por conservar la idea de la autonomía de la representación respecto de su soporte material. Es por ello que las batallas de los impresionistas y de los realistas en el siglo XIX coinciden en la búsqueda de una mayor aproximación a la verdad, o a lo real, dentro de los parámetros de una visión ilusionista de la plástica. Los impresionistas avanzarán en su búsqueda prolongando la síntesis naturalista a través de nuevos recursos de técnica pictórica; los realistas prolongaron una centenaria literalidad a través de una puesta al día de los temas. La revolución en las relaciones de producción del arte que significó el surgimiento del galerista y del mercado no figuraba en el programa de los impresionistas: estaba inscrita en su nuevo tratamiento de la realidad. La conversión del realismo en pretexto de todos los llamados al orden conservadores en la plástica de este siglo, tampoco fue

una intención deliberada de los realistas: estaba implícito en la manera como trataron una nueva realidad.

Desde hace por lo menos dos decenios, es perceptible una nueva forma de organización de la manera como circula una parte de la creación plástica bajo el capitalismo central, y que es preciso todavía estudiar. La célebre *Valley Curtain* del creador conceptuador Christo Javacheff, que colgó durante 28 horas en Grand Hogback (Colorado), en 1972, es un buen ejemplo para abordar esta nueva realidad. En los dos años de preparación de la gigantesca cortina que «cerró» un valle de casi trescientos metros de ancho, Christo coordinó la colaboración de cuatro museos y no menos de diez empresas. Tal como la vemos en la inevitables fotografías, aquella cortina fue una gigantesca doble ironía acerca del lienzo enmarcado y la domesticidad –ese reino del hombre privado en cuyo centro ubica Benjamin al coleccionista–, y al mismo tiempo un comentario complejo acerca de las relaciones entre el arte y la naturaleza, una burla a las pretenciones de eternidad de las obras entonces consideradas convencionales. Tal como lo sugieren los catálogos documentales de la obra, la coordinación ha tenido en ella un estatuto de importancia pareja a la de su efímera existencia formal. Simon Marchán postula que uno de los ejes para comprender el no-objetualismo es esta propensión a hacer aparecer el proceso de creación (o al menos una parte de él) como la obra misma. Ese es uno de los aspectos a partir de los cuales se desarrolla la idea de lo efímero en el nuevo arte: pero si bien el proceso es por definición efímero en relación al producto acabado, también es cierto que la durabilidad de la obra se ha trasladado a otro nivel de su soporte material, a la estructura social de la cual ella es imagen.

La materialidad faraónica de la cortina parodia la envergadura de la gran tecnología industrial –como el volumen del retablo parodia la relación entre el hogar y la iglesia en el contexto andino, y el cuadro imita las escaleras y las formas de la oficina y el domicilio privado–, y de otro lado la existencia social de esa materialidad, que demora dos años en articular su efímera concreción, recuerda demasiado bien facetas de la actividad del *big business* internacional. Los nuevos elementos, en relación a nuestro esquema de relaciones entre representación y soporte material, son numerosos y, por el momento, permiten hipótesis mas no sistematizaciones acabadas. Hoy empieza a hacerse evidente en qué medida la relación entre el lienzo enmarcado y la representación es una estructura ligada de manera directa a la ilusión. El paso al no-objetualismo en todas sus formas (*happening*, arte conceptual, *body art*, etcétera) elude la confluencia con lo teatral, que se mantiene –como escenografía y como

actuación– como el dominio privilegiado de la ilusión en la representación. El arte no-objetual no busca, pues, representar con mayor o menor exactitud una realidad, sino ser esa realidad. Desaparecido el reino de la ilusión, la materialidad es absoluta y penetra, colonizándola, la representación misma. Es inevitable aquí volver los ojos hacia las creaciones religiosas del precapitalismo, donde se produce un fenómeno similar en sus aspectos más exteriores: ausencia de representación, énfasis en la presencia efectiva.

Una obra como *Valley Curtain* se inserta centralmente en dos factores importantes de la nueva situación de la circulación de la obra de arte –y por ello la hemos elegido, más que por considerar que ella sea una norma universal del no-objetualismo–: 1. La aparición de un nuevo tipo de patronazgo que une en una misma perspectiva los intereses del capital monopólico (sus empresas y su Estado); 2. La agudización de la contradicción entre un auge técnico de las posibilidades de la reproducción de la obra de arte y un límite efectivo de tales posibilidades dado por las características específicas del objeto cultural como mercancía. La tendencia general del no-objetualismo vanguardista contemporáneo está vinculada a este desarrollo, y ello es más perceptible en sus sectores de punta, a los que la obra de Christo por cierto pertenece. El fenómeno llamado *Corporate Investment in the Arts*, cuya expresión institucional más acabada es el *Business Committee for the Arts, Inc.* (BCA) norteamericano, ha pasado de un presupuesto de 22 millones de dólares en 1965 a 56 millones en 1973 y a 250 millones en 1979. Ya en 1976 este tipo de gasto daba cuenta del 12% de la «filantropía» de las multinacionales. Los mecanismos de esta nueva situación son algo más complejos que la búsqueda del alivio tributario, en la medida en que concurren a rediseñar la forma de circulación de la obra de arte, y a partir de allí sus propias características.

Por el lado de los creadores, uno de los impulsos radicales hacia el no-objetualismo ha sido el rechazo de los mecanismos de mercado –aquellos mismos que fueran bienvenidos en la segunda mitad del siglo XIX– y la asociación del soporte material –visto en su aspecto más limitado de materialidad física– con la dependencia de sus obras respecto de ese mercado. Uno de los argumentos radicales más difundidos al inicio del movimiento no-objetualista era que no hacía un objeto vendible. En efecto, si retiramos un aspecto de la materialidad de la obra, dejaremos sin piso un aspecto de su circulación como mercancía; pero es imposible retirarle todas sus determinaciones materiales. La otra cara del sueño duchampiano de la inefabilidad es el hecho de que la mercancía no es, en última instancia, solo objeto tangible, sino trabajo coagulado, para usar la truculenta

metáfora de Marx. Entonces, lo que entra en crisis no es el carácter de mercancía de la obra de arte, ni su objetualidad, realmente, sino aquella parte de su circulación en el mercado que representan la galería y el *marchand*, en su sentido tradicional, decimonónico, de comerciantes en obras individuales. El sueño de autonomía de los artistas frente a la academia y el salón se ha convertido en Occidente en el sueño de la autonomía frente al mercado abierto. «Inmaterial», efímero, único a menudo, el no-objetualismo busca también devolver a los artistas el monopolio de su propia obra, aquella aura que en los principios del mercado capitalista les dio el margen necesario para su propio desarrollo.

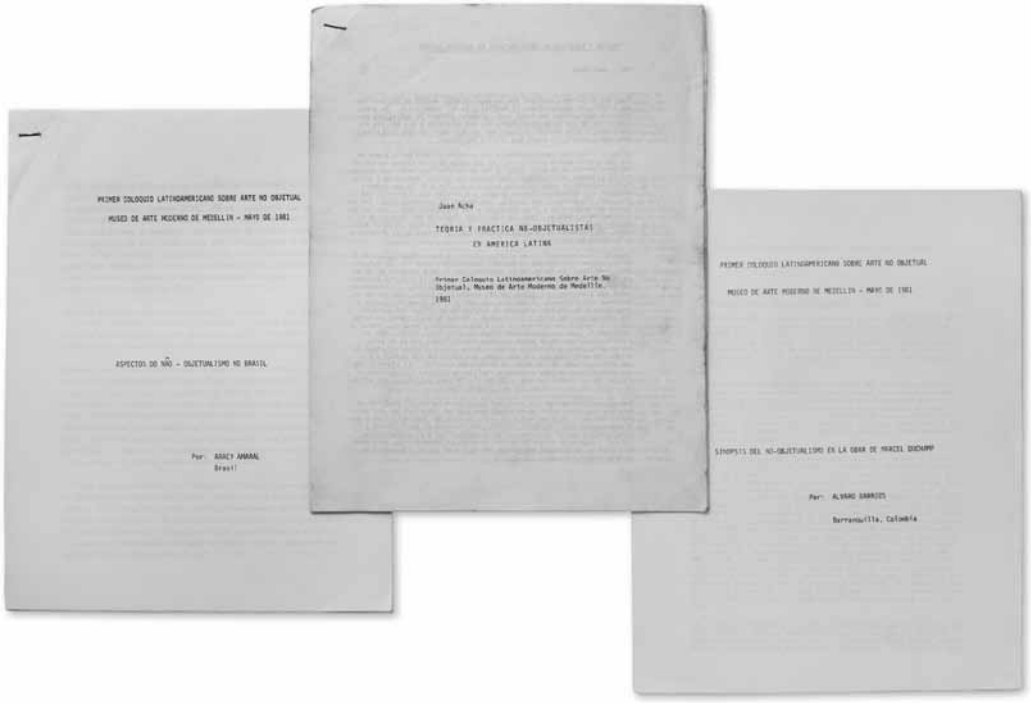
Es así, que a las galerías les resulta difícil acumular la mayor parte de la producción no-objetual, y pasan a convertirse a menudo en los intermediarios entre la corporación y el artista individual. Sin embargo, el desarrollo de la estructura social nueva, del nuevo soporte material que constituyen las relaciones de producción en el arte bajo el capital monopólico, trasciende ese nuevo rol de las galerías y busca la creación de sus propias instituciones –y esta poca durabilidad de algunas experiencias intermedias es evidente, por ejemplo, en la suerte que corrió el Salón de Refusés francés como institución de tránsito reformista hacia el mercado abierto–. Un curador norteamericano planteaba hace unos pocos años, que el carácter abrasivo de las nuevas relaciones entre la empresa y el artista exigirían por un tiempo la existencia de un «colchón», y que ese papel le correspondía al museo, en su capacidad de organizador de una parte importante del circuito de producción-distribución-consumo del arte. Así como el soporte material no es exclusivamente el aspecto físico tangible de la obra, el museo no es solo su espacialidad como ámbito de exhibición; su naturaleza profunda reside en su condición de gestor, de agente de una nueva forma de existencia social del arte, en la cual el mercado abierto ha sido emplazado por el nuevo patronazgo del capital monopólico.

La depuración del papel del museo es una manifestación más del desarrollo de la gestión, o conceptuación, como elemento en la producción artística. Los límites de la reproductibilidad del objeto artístico ya no son tecnológicos, sino sociales: el carácter mudable y esquivo de la demanda y la producción cultural –que asume la lógica de la mercancía pero tiene dificultades para asumir del todo la lógica de la producción a gran escala– obligan a una articulación del capital monopólico con gestores o conceptuadores que son a menudo pequeños capitalistas, que representan la fase preuniformizada de la creación plástica.

SINOPSIS DEL NO-OBJETUALISMO EN LA OBRA DE MARCEL DUCHAMP

Álvaro Barrios
Colombia

Artista conceptual, dibujante y grabador. Estudió arquitectura en la Universidad del Atlántico y, simultáneamente, tomó cursos y talleres en la Escuela de Bellas Artes. Estudió Historia del Arte en la Universitá Italiana Per Stranieri de Perugia y en la Fundazione Giorgio Cini de Venecia (1967-1968). En 1968 realizó, junto a Marta Traba la exposición *Espacios ambientales*, primera muestra de arte conceptual en el país, donde participaron Feliza Bursztyn, Santiago Cárdenas, Bernardo Salcedo, Ana Mercedes Hoyos y también el mismo Barrios. En 1969 obtuvo el tercer premio en el XX Salón Nacional de Artes Visuales, y en 1979, el primer premio en la Primera Trienal Latinoamericana de Grabado de Buenos Aires. Ha participado en numerosas colectivas entre las que se destacan la VI Bienal de París (1971), la IX Bienal de Tokio (1974), la XII Bienal de Sao Paulo (1975) y la I Bienal de La Habana (1984).



PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO SOBRE ARTE NO OBJETUAL

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN - MAYO DE 1981

ASPECTOS DO NÃO - OBJETUALISMO NO BRASIL

Por: ARACY AMARAL
Brasil

Juan Acha

TEORIA Y PRACTICA NO-OBJETUALISTAS
EN AMERICA LATINA

Primer Coloquio Latinoamericano Sobre Arte No Objetual, Museo de Arte Moderno de Medellín
1981

PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO SOBRE ARTE NO OBJETUAL

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN - MAYO DE 1981

SINOPSIS DEL NO-OBJETUALISMO EN LA OBRA DE MARCEL DUCHAMP

Por: ALVARO BARROS

Barranquilla, Colombia

SINOPSIS DEL NO-OBJETUALISMO EN LA OBRA DE MARCEL DUCHAMP

La vida, el tiempo y el azar incorporados al arte

Álvaro Barrios

Las obras de arte son siempre el resultado de una «acción creativa» del espíritu humano. Pero debido a que durante siglos esta acción quedó consignada en los objetos, se llegó a confundir al objeto de arte con el arte mismo. No obstante, en las últimas décadas el objeto considerado como arte sufrió un deterioro notable en proporción inversa al afianzamiento de la «Idea como arte» y muy recientemente del «Proceso como arte».

Los antecedentes de este importante fenómeno del arte contemporáneo deben remitirse necesariamente a Marcel Duchamp, cuyo enunciado acerca del «principio de la elección» es considerado fundamental para la comprensión de todo el arte posterior a la primera década del siglo XX. Este principio propone que el solo hecho de que un artista elija un objeto le confiere a este una categoría distinta, puesto que al darle una nueva designación, el artista está creando al mismo tiempo un nuevo sentido para el objeto.

Al crear los *ready mades*, Marcel Duchamp despojó al objeto de su valor como «significador» en el campo de la estética, destacándolo únicamente como elemento conductor de un hecho inmaterial. Octavio Paz da una de las definiciones más acertadas al respecto, al señalar que los *ready mades* no son obras, sino «signos de interrogación» frente a las obras[1]. Esta acción de Duchamp en el objeto lo sitúa en un plano sin precedentes en toda la historia del arte occidental, que encuentra su paralelo en el pensamiento de Oriente, en el cual no solo el filósofo y el artista, sino también el hombre ordinario, asumen la naturaleza y sus partes como túneles hacia mundos llenos de nuevos significados. Para el oriental, los objetos son piezas de meditación que cumplen la misma función de la bola de cristal en el vidente. Para el occidental el objeto «debe» significar algo, pero no precisamente algo que esté más allá de sí mismo, sino en sí mismo; de manera que una piedra –para citar un objeto cualquiera– no será nada distinto

1 PAZ, Octavio. *Apariencia desnuda*, México: Era, 1973.

de bella, redonda, brillante y dura. Es decir, una suma de adjetivos que no alcanzan, por muchos que fuesen, un sentido trascendente. Duchamp, en cambio, en cuanto artista a pesar de sí mismo, se sitúa en el plano del hombre que pueda ser capaz de ver en las cosas, especialmente, aquello que esas cosas no son.

Los objetos de Duchamp son neutros e inexpresivos, puesto que en su no significación dan, por analogía y en sentido inverso, la medida del hecho artístico que a través de ellos se expresa. Estos objetos escogidos por Duchamp con tan desapasionada indiferencia, servirán solo como simples piezas para probar un método desprovisto de cualquier interés plástico. Preservados como están de toda connotación estética, si se entiende por estética la superficie de un asunto de fondo que es la filosofía, Marcel Duchamp crea con el objeto el primer gesto importante que al mismo tiempo lo niega. Esta acción no tendría mayor repercusión, fuera del proceso de interiorización en la vida de un hombre, si no fuera porque Duchamp inventa desde un principio esa especie de «terreno de nadie» o «antiterreno» para el arte, donde se mueve como en algo conocido y existente solo en él, el cual puede analogarse a la antigua cosmogonía de Lao Tsé según la cual en la no-acción está ciertamente la acción[2]. Nada más adecuado que ese enunciado para explicar lo que a mi parecer es el hecho artístico por excelencia en la hermética vida de Marcel Duchamp, es decir, su aparente abandono del arte, o mejor: su abandono del arte como lo entienden los demás, a cambio de la vida entendida como arte. Pero la vida, como todo ciclo, transcurre en el tiempo, y Duchamp cumple meticulosamente con este importante requisito de la simbiosis vida-arte. En el ambicioso empeño de perfeccionar un modelo de arte no-objetual (anti–retiniano, como lo llamó él), Marcel Duchamp declaró en alguna oportunidad que su mejor obra había sido la utilización de su propio tiempo[3]. El tiempo era ya una preocupación importante en sus primeras pinturas, y el ejemplo más notable es *Desnudo bajando una escalera* cuyo proceso se inicia bajo la influencia de la «cronofotografía», que capta el movimiento de la forma en un tiempo determinado. El primer intento pictórico de esta obra data de 1911 y la versión definitiva, en la que Duchamp representó el movimiento de una figura en veinte tiempos distintos, fue realizada un año después. Desde su exhibición en el Armory Show en 1913, Walter Conrad Arensberg –el más asiduo coleccionista de la obra de

2 TSÉ, Lao. *Tao Te King*. México: Diana, 1972.

3 ROCHÉ, Henry Pierre. En *Marcel Duchamp*. Robert Lebel, Grove Press, 1959. Cf. CABANNE, Pierre. En *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama, 1972.

Duchamp– tuvo que esperar hasta 1930[4] para adquirirla, después de haber sido propiedad de tres coleccionistas distintos, tiempo en el cual solicitó a Duchamp una fotografía coloreada a mano de esa obra[5] y para adquirir la primera versión del *Desnudo*, Arensberg esperó 24 años. *La novia puesta al desnudo por sus pretendientes, incluso* (*El gran vidrio*), iniciado en 1915 y suspendido en 1923 a causa de una gradual desmotivación de Duchamp, fue adquirido por Walter Arensberg paulatinamente desde sus inicios –sin saber cómo sería la obra concluida– a cambio del alquiler del estudio de Duchamp durante dos años. En medio de la ejecución, hacia 1920, Duchamp dejó que la superficie del vidrio se cubriera de polvo[6], limpiándola posteriormente, con excepción del área correspondiente a los siete conos del tamiz[7] fijando el polvo con barniz para darles «una especie de color». Aquí el tiempo, cubriendo de polvo una obra que posteriormente su propio autor abandonaría, hace las veces de colaborador metafísico del artista.

El gran vidrio fue denominado también por Duchamp *Retraso en vidrio* para evitar llamarlo *Un cuadro sobre vidrio* o *Cosa dibujada sobre vidrio*, pero no resulta gratuito el uso de la palabra «retraso» en relación con la intervención del tiempo en él.

Una idea contraria al «retraso» es la de los «*ready mades* anticipados», consistente en la escogencia anticipada de un objeto en la mente, para ser inscrito como *ready made* en un momento futuro, especificando la fecha, el día y el minuto precisos. Aunque Marcel Duchamp no realizó ninguno, la propuesta está registrada en la *Caja verde* de 1934.

Étant donnés...[8], la obra póstuma de Duchamp, fue iniciada en secreto en 1946, es decir, 23 años después de su aparente retiro de las artes visuales, y trabajó en ella durante veinte años.

4 Según la versión dada por Duchamp a Pierre Cabanne (*op. cit.*) Arensberg la compró en 1918, o sea, seis años después. Según el catálogo Marcel Duchamp, *Museum of Modern Art*, 1973, fue adquirido por Arensberg en 1930.

5 Fue encargada en 1916. Duchamp realizó además una cuarta versión en miniatura, para la casa de muñecas de Carrie Stettheimer, en 1918.

6 En 1920 Man Ray tomó una fotografía del vidrio titulada *Cultivos de polvo*. Con base en el negativo original, la galería Schwarz de Milán hizo una edición de diez fotografías en 1964 firmadas por Man Ray y Marcel Duchamp.

7 Colocados en semicírculo sobre el molinillo de chocolate en el vidrio inferior.

8 *Étant donnés*: 1. *La Chute d'eau*. 2. *Le Gaz D'eclairage*. Ensamblaje instalado en el Museo de Arte de Filadelfia y realizado en Nueva York.

La recurrencia de temas u objetos durante su vida para ser usados en *Étant donnés*... es otra forma de intervención del tiempo en el trabajo duchampsiano. Los principales son:

- El dibujo titulado ***Lámpara colgante de gas*** realizado en 1903, cuando Duchamp era estudiante, obra que se adelanta 60 años a la lámpara que sostiene en su mano el desnudo de ***Etant donnés***...
- La obra ***Retrato de jugadores de ajedrez***, pintado por Duchamp bajo una lámpara de gas de luz verde, en 1911.
- ***Agua y gas en todos los pisos***, un ***«ready made** imitado»*, de 1958, que hace referencia, tanto a ***La novia puesta al desnudo por sus pretendientes, incluso*** como a ***Étant donnés***....[9]
- Obras que se anticipan al paisaje de fondo de ***Étant donnés*** son: ***Paisaje en Blainville*** (la primera pintura de Duchamp), de 1902; ***Farmacia***, de 1914; ***Luz de Luna en la Bahía de Basswood***, de 1954 y el dibujo titulado ***Cols Alites***, de 1959.
- El desnudo tridimensional de ***Étant donnés***... tiene antecedentes en el boceto a lápiz titulado ***La novia puesta al desnudo por sus pretendientes, incluso***, de 1912 y en la pintura ***La novia*** realizada un mes después y transferida a ***El gran vidrio*** en 1915, para no mencionar los numerosos desnudos femeninos realizados por Duchamp a lo largo de su vida, incluido el grabado titulado ***Una novia más puesta al desnudo***, acabado ocho meses antes de su muerte en 1968.
- La puerta usada para la fachada de ***Étant donnés***...[10] reincide como tema, en la obra de Duchamp, en el siguiente orden: ***Hombre sentado junto a una ventana*** de 1907, ***Retrato de Ivonne Duchamp*** de 1909, los objetos ***Fresh widow*** de 1920, ***La Bagarre d'Austerlitz*** de 1921, la ***Puerta N°. 11 rue Larrey*** de 1927, la puerta diseñada para la galería Gradiva, en 1937[11], las ***Puertas Revólveres*** de 1938[12] y la ***Puerta-Ventana con Ladrillos***, de 1939[13].

9 Tanto el título, como los elementos usados en *Étant donnés*... incluyen el agua y el gas. *El gran vidrio* incluye un «molino de agua» y el gas que despiden los nueve «moldes machos». Para un estudio detallado de *El gran vidrio* y de *Étant donnés*... véase *Apariencia Desnuda* (op. cit.).

10 Encontrada originalmente por Duchamp en una calle cerca de Cadaqués.

11 Véase BRETÓN André. *La llave de lo campos*. Madrid: Ayuso.

12 Puertas giratorias que servían para pegar dibujos y objetos.

13 Diseño de portada para André Breton.

- Los agujeros practicados en la puerta de ***Étant donnés***... para que el espectador voyerista observe el interior de la obra, sistema usado previamente en *El gran vidrio* con sus ***Testigos oculistas*** y en la obra titulada ***Para mirar*** (***al otro lado del vidrio***) ***con un ojo, de cerca, durante casi una hora***, de 1918.

Otra forma de intervención del tiempo como coautor no-objetual en ciertas obras de Duchamp es lo «efímero». Dos ejemplos podrían ser el *Ready made feliz y desdichado* de 1919, que fue destruido por el viento, y *Escultura muerta* de 1959, realizada con mazapán.

Para cerrar lo referente al tiempo, nada mejor que remitirnos a la obra *Reloj de perfil*, realizada en 1964 para ilustrar una de sus notas explicativas de *El gran vidrio*[14] cuyo significado fue aclarado por Duchamp con estas palabras: «un reloj de perfil nunca da la hora». Al *gesto*, la *vida* y el *tiempo*, hay que añadir también el *azar* como otro elemento no-objetual en el sistema de Duchamp para producir arte.

En *3 Zurcidos-patrón*, obra de 1913-1914 tres reglas muestran, cada una, la curvatura arbitraria de un hilo de coser de un metro de largo después de caer desde la altura de un metro. Posteriormente los hilos fueron fijados a las reglas con gotas de laca transparente para que la labor del azar quedase consignada en ellas.

En la obra *Farmacia*, el azar es una especie de distracción mental en la persona del artista, pues Duchamp dejó vagar sus pensamientos mientras colocaba un punto rojo y otro verde sobre un paisaje impreso en una postal.

El *Ready made feliz y desdichado* de 1919, fue programado para que el viento y la lluvia deshojaran un libro de geometría del espacio suspendido de un balcón. Según Duchamp, el viento «debía elegir "personalmente" los problemas, "hojear" las páginas y romperlas».

Ejemplos adicionales en el papel desempeñado por el azar en la elaboración de algunas obras de Marcel Duchamp, pueden ser: a) El resquebrajamiento de *El gran vidrio* en 1926; b) El título *Rongwrong* –en lugar de *Wrong Wrong* de la revista que editó en 1917, adoptado a causa de un error de imprenta–; c) La pintura del tiempo colocando al azar partículas de polvo sobre la superficie de *El gran vidrio* y finalmente, d) Sus llamados *Erratums musicales*, de 1913[15].

14 Reunidas en la *Caja Verde*.

15 Uno de ellos consiste en una partitura para tres voces (Duchamp y sus hermanas Ivonne y Magdalena) elaborada con notas musicales sacadas al azar de un sombrero. El otro *erratum* propone la creación de un nuevo alfabeto musical utilizando el azar.

Obras de Marcel Duchamp con su cuerpo

Con el nacimiento de Rrose Sélavy en 1920, Marcel Duchamp penetra otro enigmático aspecto de su trabajo en el antiterreno del arte. Propuesto como un *álter ego* que le permite firmar singulares aforismos y algunos *ready mades*, el personaje de Rrose Sélavy es el comienzo de una serie de obras en las que Duchamp usa su propio cuerpo como soporte material del hecho artístico. Su segunda incursión en este campo es el corte de pelo que George de Zayas practica en su cabeza: una tonsura en forma de estrella fugaz, en 1921. Dos años más tarde se hace fotografiar de frente y de perfil para la obra *Se busca: dos mil dólares de recompensa*. En 1924 realiza su *Tiquete para la ruleta de Montecarlo* que incluye una nueva fotografía de Man Ray en la que aparece Duchamp con cuernos hechos con espuma de afeitar. En diciembre de ese mismo año interviene representando el papel de Adán, durante la presentación del ballet *Relache* de Francis Picabia. Finalmente, en 1945, para ilustrar la edición de la revista *View* dedicada a su obra, se hace fotografiar, a los 58 años, como *Marcel Duchamp a los 85 años*.

Pero también Rrose Sélavy implica en Duchamp el clímax de una obra basada no solo en el cuerpo, sino orientada hacia el cambio de personalidad entendido como arte. Ya en 1917 Duchamp había firmado su *Fuente* con el pseudónimo R. Mutt[16]; y en 1942, para la exhibición *Primeros Papeles del Surrealismo*, la fotografía de una mujer[17] reemplaza a la suya en lo que Duchamp llamó *Retratos de compensación*.

Intervención de Duchamp en obras de otros artistas

Del arte con su cuerpo y el cambio de personalidad, Duchamp llega a la apropiación directa de obras de otros artistas o a la intervención en ellas. En 1921 firma como suya la pintura *Ojo cacodilato* de Francis Picabia. En 1932 bautiza con el nombre de *Móviles* a las esculturas movibles de Calder. En 1943 y 1945 realiza, con André Breton, dos vitrinas para la librería Brentano de Nueva York. Participa en las películas *Entr' acte* de Rene Clair (1924), *Anémic cinéma* con Man Ray (1926), *La cuna de la bruja* de Maya Deren (1943), *Sueños que el dinero puede*

16 Juego fonético entre el nombre de la compañía Mott Works y la tira cómica *Mutt and Jeff* (Benitín y Eneas) según declaraciones a Otto Hahn en *Art and Artists*, julio 1966, pp. 7-11.

17 Tomada por Ben Shahn.

comprar de Hans Richter (1944), *8x8* de Hans Richter (1952) y *Juego de ajedrez con Marcel Duchamp* de Jean Marie Trot (1964). Enrico Donatti, con quien Marcel Duchamp había trabajado en 1945[18] y en 1947, presenta en 1973 la obra *Recuerdo de un recuerdo* en la que Duchamp es el principal protagonista de un documento fotográfico.

En marzo de 1968, año de su muerte, Duchamp participa en el *performance* musical *Reunión* de John Cage, jugando a ajedrez en un tablero electrónico[19] accionado por el sonido de la música. Dos años más tarde, para el Festival de Spoleto, John Cage publica la obra *36 Acrósticos re y no re*, un trabajo conjunto con Duchamp, el cual incluye un disco de 33 rpm. También en 1968, Duchamp colabora con Merce Cunningham en su danza *Caminando alrededor del tiempo* cuyos decorados, supervisados por Jasper Johns, están basados en *El gran vidrio*.

La música y el sonido en la obra de Duchamp se remontan a sus primeras anotaciones para *El gran vidrio*, en los *Erratums musicales* de 1913. El proyecto completo de *El gran vidrio* incluye una parte sonora, nunca llevada a cabo, integrada por las «letanías» de los solteros, un «adagio» formulado por el molino de chocolate, sonidos de disparos, el ruido de un motor de automóvil subiendo una cuesta y otros ruidos adicionales.

El interés de Marcel Duchamp en las obras de otros artistas no fue solo interviniendo en ellas directamente, sino también en el procedimiento más generalizado de realizar «arte acerca del arte». Los ejemplos más interesantes son: a) El *San Sebastián* de 1909, basado en una escultura del templo de Veules-les Roses, cerca de Rouen; b) *La partida de ajedrez* de 1910 inspirado en *Los jugadores de cartas*, de Cézanne; c) *L.H.O.O.Q.*, de 1919, basado en la Mona Lisa de Leonardo; d) Su representación en vivo como *Adán*, 1924, basada en el *Adán y Eva* de Lucas Cranach; e) El *collage* titulado *A la manera de Delvaux*, 1942, tomado de la obra *Amanecer* de Paul Delvaux; f) La *Escultura muerta*, sobre un tema de Arcimboldo, y g) Los *Detalles seleccionados de temas de Courbet, Ingres y Rodin* de 1968.

En general, Duchamp tenía especial predilección por aquellas obras del pasado que son la encarnación de una idea, es decir, que escapan a la banalidad del arte retiniano. Este interés lo aplicaba a sus propios trabajos acerca de los cuales nunca se refirió como «obras de arte» sino simplemente como «cosas».

18 En la instalación de otra vitrina en Brentano, para la segunda edición de *El surrealismo y la pintura* de André Breton.

19 Diseñado por Lowell Cross.

Disfrutaba, particularmente, con todas las actividades que lo alejaran de un concepto ortodoxo del arte, como la construcción de un toldo en la terraza de su casa en Cadaqués, al cual no consideraba siquiera un *ready made*, pues había sido hecho con sus propias manos. En realidad disfrutaba más con obras como esa, o como el *Ready made feliz y desdichado* para el cual solo envió instrucciones desde Buenos Aires y fue realizado por su hermana Suzanne y su cuñado, el pintor Jean Crotti en París.

Intervención de otros artistas en la obra de Duchamp

Aquí conviene señalar la importancia que tiene la intervención de artistas, obreros, y hasta coleccionistas en la elaboración de algunas obras de Marcel Duchamp. La factura material no tenía ninguna preeminencia para él, y así lo demuestran *ready mades* como *Secador de botellas* (1914), *En anticipo de un brazo partido* (1915), *Fuente* (1917) o *Sombrerero* (1917), que son objetos vírgenes en el sentido de que el artista no ha intervenido materialmente en ellos. Duchamp neutralizó los peligros del arte «de retina» mediante el dibujo mecánico desprovisto de toda pasión y, sobre todo, del gusto personal. Pero aun en las obras que requerían un trabajo manual, delegaba parte de este a otras personas. En el *ready made* titulado *Con ruido escondido* (1916), solicitó a Walter Arensberg que introdujera un objetivo desconocido en el interior de una madeja de cordel que luego fue sellada herméticamente[20].

En la pintura *Tu m* de 1918, un pintor comercial realizó una mano al óleo y Duchamp le pidió que la firmara. *La Puerta N. 11 de la calle Larrey*, que se abre y se cierra al mismo tiempo, fue construida por un carpintero siguiendo las instrucciones de Duchamp.

En 1947 Enrico Donati ayudó a Marcel Duchamp a confeccionar y colorear a mano 999 senos de caucho-espuma[21] y en 1953 realizó una edición de mil álbumes de discos ópticos llamados *Fotorrelieve*[22].

20 Aunque Marcel Duchamp murió sin conocer el contenido del *ready made*, este fue abierto por Walter Hopps en 1963 en el Museo de Pasadena, con autorización suya, conservando de toda forma el secreto para el público. Véase Tomkins, Calvin. *The bride and the bachelors*, Penguin Books, 1978, p. 39.

21 Para la portada de la edición de lujo del catálogo *El Surrealismo* en 1947, titulado «Por favor toque».

22 Más de la mitad de la edición de esta obra fue accidentalmente destruida.

En 1941 Duchamp edita veinte ejemplares de lujo de su obra *Valija*, especie de museo portátil que contiene réplicas en miniatura de sus obras; en la labor de ensamblaje es ayudado por Joseph Cornell.

En 1942, Frederick Kiesler realiza un artefacto en forma de rueda que sirve para mirar, a través de unos agujeros giratorios, las reproducciones de la *Valija* de Duchamp.

Con aprobación de Marcel Duchamp el artista sueco Ulf Linde hace en 1961 una versión de *El gran vidrio*, *Rueda de bicicleta* (1913) y *Fresh widow* (1920). En 1963 Linde hace versiones de *Aire de París* (1919), *Por qué no estornudar, Rrose Sélavy* (1921), *Artículo plegable para viajero* (1916), *Con ruido escondido*, *Peinilla* (1916), *En anticipo de un brazo partido* y *3 Zurcidos-patrón*.

David Hayes, de Pasadera, realiza una versión de *3 Zurcidos-patrón*, también en 1963. Richard Hamilton hace ese mismo año una versión de *Rueda de bicicleta* y en 1966 una *de El gran vidrio*, así como una copia de la *Escultura para viajar* de 1918[23].

Siempre con la aprobación de Duchamp, Man Ray edita diez ejemplares en plástico de la obra *Hoja de higo hembra* (1950), en 1951. Diez años después, la Galería Rive Droite hace una edición de 8 piezas en bronce de esa misma obra.

La Galería Sydney Manis realiza, en 1951, una versión de *Fuente* y de *Rueda de bicicleta*. Otro obrero anónimo construye en 1963 una reproducción de la *Puerta N°. 11 de la calle Larrey* para reemplazar, en el sitio original, a la primera puerta adquirida por la Galería Schmela, de Düsseldorf.

Finalmente, la galería de Arturo Schwarz en Milán edita trece *ready mades*, en edición numerada y firmada, de ocho ejemplares cada una. Las piezas reproducidas son:

En 1962:

- *Objet-Dard* (1951)

En 1964:

- *3 Zurcidos-patrón*
- *En anticipo de un brazo partido*
- *Peinilla*
- *Con ruido escondido*
- *Artículo plegable para viajero*
- *Fuente*

23 Esta escultura fue realizada para la exposición retrospectiva de Duchamp en la Tate Gallery de Londres y posteriormente destruida, como ocurrió con la pieza original.

- *Trampa* (1917)
- *Sombrerero*
- *Aire de París*
- *Fresh Widow*
- *Por qué no estornudar, Rrose Sélavy*
- *Rueda de bicicleta*

Desplazamiento geográfico como elemento de la obra de arte

En diciembre de 1911, Marcel Duchamp concluye *Joven triste en un tren*, una pintura que representa a un individuo desplazándose dentro de un tren, el cual a su vez se desplaza de París a Rouen.

París-Rouen, París-Nueva York, Nueva York-Buenos Aires, algunas de las rutas que intervendrán en otro aspecto no-objetualista de la obra de Duchamp: el desplazamiento geográfico como elemento integral de la obra de arte.

Si el *Joven triste en un tren* tenía por argumento un viaje por tren, tomando la misma ruta Duchamp realiza en un tren, en 1914, su *ready made Farmacia*[24]. En 1916 produce *Artículo plegable para viajero*, *ready made* que puede plegarse y llevarse de viaje en una maleta.

La víspera de su partida para Buenos Aires, en agosto de 1918, Duchamp la regala a la pintora Florine Stettheimer un mapa dibujado con lápices de colores donde señala la ruta que tomará en barco desde Nueva York. En esa ocasión lleva consigo sus dos *Esculturas de viaje*: la primera, una serie de tiras de caucho unidas entre sí, cruzándose en direcciones variables a través de una habitación. La segunda, el vidrio pequeño titulado *Para mirar* (*al otro lado del vidrio*) *con un ojo, de cerca, durante casi una hora*, que Duchamp colgó en el balcón de su hotel en Buenos Aires, y que se quebró durante el viaje de regreso a Nueva York (1919). Como es sabido, *El gran vidrio* también se quebró durante otro viaje, de Brooklyn a West Redding, Connecticut, en 1926. Y dentro de este tipo de obra puede incluirse también la ampolla de vidrio conteniendo aire de París que Marcel Duchamp llevó a Nueva York como regalo para los Arensberg en 1919.

24 CABANNE, Pierre. *Op. Cit.* P. 71.

El ajedrez como una alternativa del arte

Nobstante su abandono de la pintura en 1923, es bien sabido que Marcel Duchamp realizó algunas obras después de esa fecha, no precisamente menores, pero algunas de ellas en secreto y todas bajo una actitud de total despreocupación por el arte, tal como se entendió hasta esa fecha.

Fue usual afirmar que Duchamp abandonaba el arte por el ajedrez, aunque de hecho el ajedrez era para Marcel Duchamp la obra de arte ideal[25]. Su principal fascinación por él consistía en que su belleza no reside en lo visual, sino en un plano absolutamente mental. En el movimiento del ajedrez existe una «realidad mecánica» mucho más lograda en comparación con aquella que Duchamp puso en sus obras llamadas «artísticas», puesto que es un movimiento imaginario. Fue precisamente este movimiento imaginario el que Duchamp aplicó en el argumento de *El gran vidrio* en donde está expresado de un modo abstracto (en el sentido filosófico). Y por supuesto la actitud de Duchamp ante el ajedrez fue asumirlo como una vía creativa de posibilidades múltiples que lo liberara de la lucha contra las reglas establecidas del arte.

Del mismo modo como Lewis Carroll –un creador paralelo a Duchamp– emplea el arte (en su caso la literatura) para cruzar las esferas antitéticas en que se mueven este y el ajedrez[26], Marcel Duchamp empezó a mezclar el ajedrez en su trabajo desde sus primeras pinturas importantes. Por la época en que Duchamp era, por decirlo así, un pintor, (pinturas derivadas del impresionismo, Cézanne, el Cubismo y el Futurismo) su relación con el ajedrez guardaba proporción con este medio convencional. Pero luego Duchamp declaró que «[...] desde que los generales no están obligados a morir a caballo, los pintores no están obligados a morir en su caballete». Entonces, tanto su actividad considerada artística como su pasión por el ajedrez, adquirieron dimensiones que la posteridad aún no ha alcanzado a medir con exactitud. Sin embargo, sus consideraciones acerca del plano mental abstracto en que se mueve el mundo del ajedrez y esa sensibilidad especial, obnubilada y con una cierta calidad de locura que caracteriza al jugador, confirman el planteamiento de Duchamp que propone al ajedrez como una alternativa del arte.

25 *Idem.* P. 21.

26 Véase *Alicia a través del espejo.* Barcelona: Juventud, 1969.

Marcel Duchamp y las sombras

A pesar de estar inacabado, o quizá además de poseer esa incógnita a su favor, *El gran vidrio* es la obra capital de Duchamp, de la cual otra de sus grandes «cosas», *Étant donnés*... es un corolario.

El gran vidrio constaba originalmente de tres partes esenciales: una escrita, una visual y otra auditiva. Esta última nunca fue realizada; la visual, es decir el objeto de vidrio, está incompleto y la guía escrita está contenida en la *Caja verde*. Esta está integrada no solo por las indicaciones para comprender el ambicioso proyecto de *El gran vidrio* sino por anotaciones sobre muchas otras obras de Duchamp interrelacionadas con su «ópera *mater*».

La existencia de la *Caja verde* intensifica el carácter conceptual de *El gran vidrio*, el cual, gracias a ella, penetra en el universo mental del espectador para que este lo concluya. El proceso de comprender y estudiar estas notas exige un esfuerzo intelectual de tal naturaleza, que en ningún momento permite que la obra sea víctima de una eventual idealización de tipo romántico. Sí es posible, en cambio, una concepción idealista de *El gran vidrio* desde el punto de vista platónico.

En efecto, Duchamp incluye en la *Caja verde* numerosas notas basadas en una teoría según la cual las sombras son la proyección en dos dimensiones de un objeto de tres dimensiones. Y este a su vez es la proyección en tres dimensiones de un objeto imaginario de cuatro dimensiones. *El gran vidrio*, pues, fue realizado como la proyección tridimensional de un objeto desconocido proveniente de la cuarta dimensión superior. Esto alude directamente a la teoría de las ideas de Platón, expresada por el filósofo mediante la metáfora de una cueva donde se ven los fantasmas de la realidad (las sombras)[27].

El interés de Duchamp en las sombras empieza con esas notas, en 1913.

Durante la ejecución de *El gran vidrio* realiza un documento pintado, el lienzo *Tu m* de 1918, en el cual simula algunas sombras de *ready mades*, idea esta también consignada en las notas de la *Caja Verde*. Tanto en esta pintura, como en la puerta para la Galería Gradiva, de 1937 (en la que Duchamp recortó la silueta de una pareja proyectada en sombras sobre una lámina de plexiglas), el resultado va más allá del simple arte «de retina», para dar paso a un arte de conceptos inspirado, según Duchamp, en el arte religioso de la Edad Media en el cual la pintura es solo un vehículo para llegar a algo no-retiniano, no-objetual: el conocimiento trascendente de lo no-físico.

27 PLATÓN. *La República*. Libro VII.

Lo esotérico en la obra de Marcel Duchamp

En abril de 1957, Marcel Duchamp intervino en una mesa redonda de la Federación Americana de las Artes, en Houston, en donde declaró que «el artista es una especie de "médium" que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro. Por consiguiente, el artista no es plenamente consciente, en el plano estético, de lo que hace o por qué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística se mantienen en los dominios de la intuición»[28].

Ya en 1920 Marcel Duchamp había intervenido en la creación de la Sociedad Anónima, una colección de 600 obras de arte[29] para la cual escribió, entre 1943 y 1949, algunas notas críticas. En una de ellas afirma que «la Sociedad Anónima es el único santuario artístico de carácter 'esotérico' en nuestra época».

Cuando pintó *Retrato de jugadores de ajedrez*, en 1911, bajo la luz de una lámpara de gas, fue preguntado acerca de si en ese momento estaba preocupado por los problemas de la luz. Duchamp respondió: «no se trataba de la luz de la lámpara, sino de "la luz que me iluminaba" en ese momento»[30].

Las notas de la llamada *Caja blanca*, titulada *En infinitivo* están inspiradas en la novela de Gastón Pawloski *Viaje a la cuarta dimensión* y en ellas Duchamp desarrolla la diferencia metafísica que existe entre los conceptos de «apariencia» y «aparición».

En general, la obra de Marcel Duchamp se nos presenta como un conjunto de reglas herméticas, acerca de las cuales se han realizado algunos estudios, entre ellos, a mi modo de ver los más importantes, el ensayo de Arturo Schwarz titulado *El alquimista puesto al desnudo en el soltero, incluso*[31] y el que escribió Jack Burham, *Develando al consorte*[32]. Ambos plantean una visión de las obras de Duchamp a la luz de la alquimia y en ellos se identifica al artista con el pretendiente descubierto *in fraganti* en la búsqueda de la Piedra Filosofal. El principio de la alquimia, para los profanos, es la transmutación de los metales más bajos en metales más altos, como el oro. Para el ocultista esta transmutación es

28 *Art News*. Vol. 56 N. 4. Nueva York, 1957.

29 Hoy en la Universidad de Yale.

30 CABANNE, Pierre. *Op. Cit.* p. 36.

31 Incluido en el catálogo *Marcel Duchamp, M.O.M.A.* Nueva York, 1973.

32 *Art Forum.* Marzo, 1971.

apenas una representación de los valores interiores en cuyo proceso evolutivo debe estar empeñado todo ser en el universo. Como afirma Arturo Schwarz[33], para un ocultista el premio no consiste en alcanzar la fórmula del oro, sino en la misma búsqueda. Pero el hombre, el artista y el mundo todo, se mueven en la esfera de lo real de los binarios o combinaciones de dos polos o planos opuestos. Para alcanzar la unidad, hacia donde todo tiende, los seres deben neutralizar esta dualidad. Solo en lo «uno» puede darse entonces el Hecho Creativo. La obra de Duchamp nos muestra esta dualidad constantemente: los binarios novia-pretendiente[34], rey-reina[35], muchacho-muchacha[36], hombre-mujer[37], etcétera, para volver nuevamente a la unidad del *Tao Te King*, según la cual «todos somos uno», y «lo que está arriba está abajo». Ningún ejemplo mejor que la *Puerta N°. 11 de la calle Larrey* (que al tiempo que se abre, cierra, y mientras está cerrada está abierta) para confirmar que también en su obra Marcel Duchamp alcanzó la esquiva y, a veces quimérica, Piedra Filosofal.

Bibliografía consultada

BRETON, André. 1976. *La llave de los campos*. Madrid: Ayuzo.

BURNHAM, Jack. 1971. «Unveiling the Consort- Parts I-II». En *Art Forum*.

CABANNE, Pierre. 1972. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

1976. Historia del arte. Tomo 11. Barcelona: Salvat.

D'HARNONCOURT, Anne y Walter HOPP.

1973. *Reflections on a New York by Marcel Duchamp*. The Philadelphia Museum of Art Bulletin, Volume LXIV, numbers 299 and 300.

D'HARNONCOURT, Anne and Kynaston MCSHINE.

1973. *Marcel Duchamp*. New York: The Museum of Modern Art.

DE MICHELI, Mario. 1979. *Las vanguardias artísticas del siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial.

HAMILTON, Richard Y George HEARD HAMILTON. 1976. *The bride stripped bare by her bachelors, even*. New Cork: Jaap Rietman Inc.

HAHN, Otto. 1966. «Passport N°. G255300». En *Art and Artists*.

HESS, Thomas B. 1965. «J'accuse Marcel Duchamp». En Art News, LXIII, N°. 10.

33 *Op. cit.* p. 81.

34 *El gran vidrio,* 1915-1923.

35 E*l rey y la reina atravesados por desnudos rápidos*, 1912.

36 *Muchacho y muchacha en primavera*, 1911.

37 L.H.O.O.Q. (*La Mona Lisa con barba y bigotes*), 1919; y *Rrose Sélavy*, 1920.

KOZLOFF, Max. 1964. «Johns and Duchamp». En *Art International*, VIII, N°. 2.
MAIR, Roslin. 1979. *Key dates in art history from 600 BC to the present*. Phaidon Press Limited.
MORO, César. 1974. *Versiones del surrealismo*. Barcelona: Tusquets.
NAUMANN, Francis. 1979. «The big show. The first exhibition of the Society of Independent Artists. Parts I-II». En *Art Forum*, febrero y abril.
PAZ, Octavio. 1973. *Apariencia desnuda*. México: Era.
PELLEGRINI, Aldo. 1967. *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires: Muchnik.
PIERRE, José. 1968. *El futurismo y el dadaísmo*. Madrid: Aguilar.
PINCUS, Robert. 1973. «Theater of the Conceptual: autobiography and myth». En *Witten Art Forum*, XII, N°. 2.
PLATÓN. 1975. *La República*. Medellín: Bedout.
RICHTER, Hans. 1973. *Historia del dadaísmo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
STEIN, Gertrude. 1980. *Autobiografía de todo el mundo*. Barcelona: Tusquets.
TSÉ, LAO. 1972. *Tao Te King*. México: Diana.
TOMKINS, Calvin. 1978. *The bride and the bachelors*. Penguin Books.
1977. *The world of Marcel Duchamp*. Time Life Books.
WESCHER, Herta. 1976. *La historia del Collage*. Barcelona: Gustavo Gili.
1978. *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili.
1976. *Marcel Duchamp*. París: Alexandrian, Librairie Flammarion.

EL ARTE NO-OBJETUAL EN MÉXICO

Rita Eder
México

Crítica y curadora de arte . Licenciada en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Máster en Historia del Arte por la Ohio State University, EE.UU. Desde 1975 es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Imparte, en la misma universidad, el Seminario de Arte Latinoamericano Contemporáneo desde 1976. Actualmente es directora del mismo instituto y vicepresidenta del Comité Internacional D´Historie de L´Art aprobada por la Asamblea General en Amsterdam, Holanda. Es autora, entre otras publicaciones, *de Helen Escobedo* (1982), junto con Mirko Lauer publicó *Teoría social del arte* (1986), *Gunther Gerzso: El esplandor de la muralla* (1994), *El arte en México: autores, temas, problemas* (2001).

EL ARTE NO-OBJETUAL EN MÉXICO

Rita Eder

Sobre lo no-objetual

Si fuésemos estrictos, lo no-objetual en el contexto de las artes visuales tendría que ser aplicado a experiencias que han sustituido el mundo de las cosas por el discurso del arte, el uso del cuerpo, el video o la *performanc*e que actúa las ideas formales o conceptuales que estructuran el quehacer del arte.

Supongo que los organizadores de esta reunión entienden su proposición dentro de un universo más amplio. Es posible que se refieran a una actitud determinada frente al objeto artístico que contraría la teoría del arte que proviene del Renacimiento. Esta empieza a resquebrajarse con Duchamp, pero es durante los últimos veinticinco años que se ha convertido en un movimiento más generalizado y consistente. Sin embargo, esta desacralización de la teoría humanista del arte no solo se manifiesta con la negación del objeto, también con antiobjetos o con una multiplicación de elementos que rompen el marco y desbordan los espacios señalados.

Si quisiéramos señalar las características del no-objetualismo, encontraríamos que el denominador común es un antidiálogo con las estéticas románticas. Aquí solo señalaremos algunas:

- Aparece la crisis de un orden jerárquico en las artes plásticas; el fin de la división entre arte y artesanía, entre lo culto y lo popular, entre arte puro y aplicado.
- El cuestionamiento de un orden estático con relación al objeto: se exalta lo efímero sobre lo permanente, los procesos del arte por encima del producto acabado.
- El concepto de *Einfühlung* o de 'vivencia' cede el paso a una teoría de la acción: la práctica es más importante que el arte, la participación mejor que la contemplación, los actos más que el placer estético, la transformación aspira a anular a la representación.
- Se trata de proposiciones que afectan los materiales, los instrumentos de trabajo, los espacios y el público; es decir, todo el circuito de la producción, la distribución y el consumo.

Todas estas cualidades que apuntan hacia el cambio y la democratización del arte son solo un aspecto de sus posibilidades. Este mismo arte se manifiesta también como un culto a la violencia, al exhibicionismo a ultranza, al aburrimiento, a la banalidad y al hermetismo, estas últimas dos características podrían explicar su auge en algunos países dictatoriales, como los del cono sur, donde la tradición experimental fue trivializada en los últimos años.

Podríamos, finalmente, decir que dentro del no-objetualismo hay un tipo de expresiones que intenta tirar la cuarta pared de la que hablaba Marinetti y que comprende al arte como la experiencia de los otros y cuyos objetivos pueden ser el juego, la sensibilización y la politización que se manifiesta como parte de la utopía que pretende cambiar la vida a través del desarrollo de las cualidades sensitivas del hombre.

Hay otro arte cuyo punto de partida –que más que su complementario es el contrario– se encuentra en la lingüística asociada al discurso filosófico, cuyo aparente grado de complicación ha despertado el interés de los expertos en semántica y lógica, y que tiene el atractivo, para algunos, de hacer reingresar al arte dentro de parámetros delimitados de análisis. Hay un tercero cuyo fundamento es aquella idea de que el artista deviene obra de arte: el artista es el arte que es el artista.

El no-objetualismo en México

Confieso que el tema de este coloquio significó un angustioso reto, porque desde un principio decidí ocuparme del arte mexicano que, por ciertas características generales, es un tanto antiético a las proposiciones posmodernistas.

En México la tradición es tan fuerte que podríamos decir, a riesgo de simplificar, que buena parte de la producción plástica, es decir la pintura y procesos que de ella derivan, podría pensarse como un diálogo con el muralismo ya sea para emularlo, combatirlo o corregirlo. El otro problema, y esto solo responde a una serie de asociaciones que necesitarían de un análisis más riguroso, se refiere a la limitada aproximación tanto de artistas como público con el arte visto como experiencia. Esto no es solo problema que atañe a la tradición artística, sino que está ligado a todo un complejo cultural colonial y a una determinada estructura social y política cuyas peores consecuencias no se dan precisamente en el campo del arte.

Podríamos preguntarnos si es casual que una de las soluciones que el Departamento de Bellas Artes prevé para la enseñanza del arte sea la televisión,

o que México sea el país donde la producción y lectura de fotonovelas ocupa uno de los primeros lugares en el mundo[1]. Tanto una cosa como la otra inciden en la sustitución de la experiencia por la imagen digerida. Todo esto obedece, en cierta forma, a los altos índices de analfabetismo y semianalfabetismo, difíciles de controlar por la explosión demográfica y un sistema educativo que necesariamente tiene que preocuparse más por un criterio cuantitativo que cualitativo.

Todo esto afecta de alguna manera los orígenes mismos del muralismo que surge como la *Biblia Pauperum* y que actúa, sobre todo en el caso de Rivera, quien utilizó frecuentemente la técnica, formato y composición de la Alta Edad Media, como un modo de exponer la historia patria a la manera de la verdad revelada.

En un estudio que hicimos sobre el público de arte, durante el año de 1978, concluimos con relación a este problema, que la mayoría de los espectadores piensan en el arte como una iluminación de índole religiosa, sobre todo si se trata de aquellos grandes maestros que logran el ilusionismo perfecto.

Tendríamos que añadir que esto que estamos diciendo se refiere sobre todo a la sociedad urbana, donde un ambiente inimaginablemente hostil, como es el de la ciudad de México, niega el contacto con cualquier aspecto de la belleza cotidiana y separa bruscamente del contacto campesino con el arte viviente de la fiesta, la danza y el extraordinario colorido de trajes, máscaras, tapetes de flores, etcétera.

Entender el no-objetualismo en México en alguna forma también esta impedido por su muy reciente aparición ya en forma orgánica.

Si bien hay abundante literatura sobre el muralismo y cierta claridad sobre los movimientos artísticos en México entre 1950 y 1968, el sentido y desarrollo de las artes visuales después del movimiento estudiantil, no parecen haber adquirido un perfil preciso, porque al arte, en cierto modo, le pasa lo que a la ciudad de México.

El pluralismo y el caos se instalaron como factores determinantes de la producción artística mexicana, como si acompañasen el crecimiento tentacular de la ciudad de México.

Atrás quedó el grupo recortado de artistas, que exponían en la decena de galerías que existían en el DF., y atrás quedó también la polémica entre la Escuela Mexicana y la «joven pintura» que se oponía al nacionalismo, al arte comprometido y al realismo social.

1 HERMER, Irene. *De mitos y monitos.* México: Nueva Imagen, 1980.

Todos los días surgen nuevos artistas, otras tendencias y declaraciones espectaculares. Las galerías comerciales se han multiplicado como hongos y las inauguraciones que antes contaban con los conocidos de siempre hoy son eventos a veces multitudinarios.

No solo el Estado sigue diciendo, como Vasconcelos en 1921, que el arte es la salvación de México, ahora la empresa privada ha despertado a la «sensibilidad», palabra de moda entre los integrantes de los grupos económicos más fuertes del país, y ha tomado la delantera al patrocinar por medio de su empresa, la Fundación Cultural Televisa, a los artistas que alguna vez fueron independientes. Es decir, asistimos a la caída de un sistema monolítico con opciones limitadas, que da lugar a la multiplicación y diversificación de patronazgos, de géneros y estilos, de espacios y medios.

En México se pinta de todo: geometrismo, informalismo, hiperrealismo, arte naif, etcétera. El arte que antes era sinónimo de pintura, ha tenido que ser modificado por el de artes visuales y se refiere a un surgimiento interesante de la escultura, de la fotografía y de la mal llamada experimentación, término que en cierto modo sirve para agrupar cuanta expresión no se atiene a los soportes tradicionales.

Intentamos retomar estas últimas experiencias, considerar su espacio social artístico, cuál es su sentido y qué significan en un panorama un tanto estable y un tanto institucionalizado.

No estamos preocupados por ponerlas de relieve porque nos adscribamos al mito del arte como la lucha entre lo establecido y la vanguardia o como la oposición entre identidad nacional o modernización. Esta visión un tanto ingenua del desarrollo del arte no es ya operante, más bien nos interesan las posibles aportaciones, en un medio como el mexicano, de una serie de experiencias que asuman tanto la captación crítica de la realidad como la de los sistemas artísticos.

Un poco de historia

Las artes visuales que se dan en México a partir de 1922 a la fecha, están marcadas por una peculiar relación con el tiempo. Mientras que el arte contemporáneo se caracteriza por la aceleración del mismo, los mexicanos insisten en imponerle la noción de retardo.

Esta concepción se apoya comúnmente en varios indicadores: la prolongación del muralismo mexicano, el indiscutible triunfo de la figuración, la

tardía aparición de la abstracción lírica y geométrica, la supervivencia de una continuidad estilística en la escultura oficial. Todo ello conforma el cuadro de un arte, si no incómodo frente al posmodernismo, por lo menos lejano a sus proposiciones.

Si tratásemos de explicar este ritmo lento y pesado tendríamos que invocar por un lado, al sistema político mexicano y en especial la relación del Estado con las artes, y, por el otro, analizar la evolución del mercado del arte en México.

El ejemplo ineludible en este caso es el Muralismo que se mantuvo por más de cuarenta años como la gran proposición del arte mexicano. Más allá de sus indiscutibles cualidades teóricas y artísticas, de su aportación riquísima para la conformación de un arte nacional, es indudable que su alianza con el Estado homogeneizó el arte mexicano y su estabilidad se convirtió en el espejo de la estabilidad del régimen.

Sintomáticamente, en 1969 el Partido Revolucionario Institucional (PRI) organizó una exposición que llevó por título: *Exposición de Pintura Mural, 40 años al servicio del PRI*. Quizá lo más importante del texto que acompaña la exposición, es aquella parte que señala la perennidad del muralismo en virtud de una especie de sincronización entre el Estado y este tipo de pintura: «El partido revolucionario institucional –dice el Diputado Víctor Manzanilla Schaffer, secretario de acción política del partido en este momento– contribuirá a que el muralismo revolucionario mexicano sea apreciado en su verdadera dimensión por las nuevas generaciones y apoyará siempre la voluntad artística de estos artistas que captan las vibraciones históricas de nuestro pueblo»[2].

El advenimiento de la Joven Escuela de Pintura Mexicana[3], marca un segundo aspecto del retardo al que nos hemos referido. Su proceso está ligado a dos coyunturas: una tiene que ver con la evolución de la postura oficial frente a las artes, la otra con el surgimiento del mercado del arte, así como de una estructuración más amplia de los factores que componen la vida artística (publicaciones, espacios dónde exponer, un público más numeroso).

Sabemos que la joven pintura surge en los inicios de la década de 1950 y que no «triunfa» hasta mediados de los sesenta. Esta corriente artística de ninguna manera puede considerarse como un movimiento puesto que no alcanzó

2 TIBOL, Raquel. *Calli*, N°. 39. México, 1969.

3 Los principales miembros de La Joven Escuela son: Lilia Carrillo, Francisco Corzas, José Luis Cuevas, Enrique Echeverría, Manuel Felguerez, Alberto Gironella, Fernando García Ponce y Vicente Rojo.

a configurar un grupo que trabajase en la misma dirección. Se trata más bien de una asociación de individualidades, en la cual cada quien escogió una distinta, para hacer aún más clara su oposición a la Escuela Mexicana y, sobre todo, al «no hay más ruta que la nuestra» de Siqueiros. Incursionaron en las distintas posibilidades del informalismo, de la abstracción geométrica y lírica, del ensamblado, pero sobre todo existía la inquietud de explorar las distintas posibilidades de la figuración fuera del realismo social.

Podemos hacer un paralelismo entre las vicisitudes de la Joven Escuela y la actitud contradictoria del Estado frente a las nuevas tendencias: por un lado, necesitaba satisfacer la exigencia de la tradición política ligada al nacionalismo cultural, lo cual significa el apoyo al muralismo. Por el otro, en ese tiempo tiene ya un proyecto de industrialización ligado a las inversiones extranjeras y necesita ofrecer una imagen a la altura de sus ambiciones internacionalistas, postura que a la larga favorecerá a estos artistas.

En cuanto al mercado del arte hay que considerar que inicia su desarrollo a mediados de la década de 1950, a pesar de ciertos antecedentes como la Galería de Arte Mexicano, la única que se mantuvo desde 1934[4]. Si bien el Estado mexicano financió el muralismo, la obra de caballete de sus principales miembros fue vendida en los Estados Unidos.

El advenimiento del macartismo al poder cerró las posibilidades para esta pintura de carácter social. La organización del Departamento de Artes Visuales de la Organización de Estados Americanos (OEA) más la promoción de concursos y premios subsidiados por algunas compañías petroleras en los Estados Unidos, mucho tuvieron que ver con un viraje hacia el gusto por un arte políticamente neutralizado.

Hasta el año de 1958 el 85% de las obras expuestas en galerías mexicanas eran vendidas en los Estados Unidos[5], situación que será distinta en la década de 1960, porque se consolida un mercado interno en que buena parte de la demanda será para las nuevas tendencias. Ello coincide con la exposición *Confrontación 66*, primer reconocimiento oficial de las nuevas tendencias; no poco influyó que el Premio Esso (1965) fuese ganado por dos abstractos, Lilia Carrillo y Fernando García Ponce.

4 Véase Frerot, Christine. «Art Mural Et Peinture de Chevalet Dans le Mexique du XX eme siecle. La Formation Du Marché de la Peinture». Tesis de doctorado. Ecole des hautes études en Sciences Sociales Paris, 1980: 212.

5 *Op. Cit.* p. 215. Ver también, GOLDMAN, Schitra. *La pintura mexicana en el decenio de la Confrontación. 1955 – 1965.* p. 33-41. Plural N°. 85. Octubre, 1978.

La inauguración del Museo de Arte Moderno, en 1964, que vino acompañado por una más amplia infraestructura, bienales, premios, salones y publicaciones, consolidará pocos años después la estabilización de la joven pintura. El museo va a convertirse en su foro y su casa. Podemos decir que esta situación aún continúa. De vez en cuando, y de acuerdo al más estricto apego a la teoría de la circulación de las élites (Pareto), se exhibe algún valor joven en un lugar menos privilegiado para inyectar sangre nueva y revitalizar un concepto de la cultura.

El movimiento estudiantil de 1968 sacudió a los artistas mexicanos de todas las tendencias. Este impacto tomó dos direcciones distintas: una, la asumida por los artistas más o menos ya consagrados y otra la reacción de los jóvenes estudiantes de las escuelas de arte. De estas dos actitudes se empezaron a conformar algunos aspectos no-objetuales en el arte mexicano[6]. Los primeros se guiaron más

6 Hay ciertas experiencias aisladas en la generación anterior que pudiesen fungir como antecedentes del posmodernismo. Si quisiéramos rastrear cierto género de eventos, aquellos en que el artista se transforma en la propia obra de arte, tendríamos que empezar por José Luis Cuevas, que no distingue entre su arte y su vida. Sus múltiples apariciones en público, en las que amenaza con no volver al país porque en él no le hacen caso, la exposición compuesta por las sin duda hermosas cartas personales, de fino dibujo y caligrafía, que envía a sus famosos amigos o los recados a su esposa (pensados de antemano para ser exhibidos), o la presentación entre dibujos, acuarelas y tapices de un rincón erótico que consiste en unas cajitas que contienen su propio semen, y a cuyo lado se encuentra un muñeco de tamaño natural con la imagen de Cuevas y un cuartel que permite a las espectadoras tocar y besar su imagen, son algunos de los ejemplos que no son extraños a este género. Más cercana a la idea de *performance*, podríamos señalar la participación de Alberto Gironella en una obra de Alejandro Jodorowsky *La ópera del orden* (1962). En este teatro variedad, género inventado por los futuristas, Gironella realizó una escenografía al estilo de sus objetos, en la que argumentaba que el artista era parte del escenario y que la presentación tendría que ser sonora y olfativa. Disfrazado de san Francisco de Asís y adosado al ensamblado como si fuera parte de él, cantaba la *Verbena de la Paloma*, mientras que una señora hincada, vestida con un escote muy pronunciado y de espaldas al público freía tocino. Mezcla de erotismo y de desacralización religiosa, bien puede ser uno de sus tantos homenajes a Buñuel.

Diez años más tarde, Gironella será precursor de la ambientación al realizar una gran exposición-evento: *El entierro de zapata y otros enterramientos.* Al lado de los grandes cuadros del entierro, el artista no utilizó la fotografía para documentar ciertas referencias a Zapata y llenó el Salón de Bellas Artes con bolsas de azúcar y de cañas pintadas en color verde plateado. La noche de la inauguración intentó revivir a la mexicana el ambiente de los grandes funerales barrocos. Hubo flores de muerto por todos lados, calaveras de azúcar y el resto de la parafernalia que acompaña a la celebración de los muertos en México. El día del estreno, fue acusado, a viva voz, por un seguidor de la Escuela Mexicana de traidor a los héroes de la Revolución.

El interés del *Entierro*, es el diálogo crítico que el artista establece con un héroe de la historia nacional, que en general ha sido bastión de la Escuela Mexicana; Zapata figura estética antes que política fue descubierta por las fotografías de los hermanos Casasola y ha ejercido fascinación sobre poetas y artistas: Diego Rivera, Octavio Paz, Alberto Gironella, Arnold Belkin, Felipe Ehrenberg, Carlos Aguirre y otros. Gironella, en las pinturas del *Entierro*, hace hincapié en el mito campesino de la sobrevivencia de Zapata, mientras que en las >

por el escándalo que por una actitud mayormente comprometida. Asaltaron el monumento de Miguel Alemán en Ciudad Universitaria, ya bardeado por los múltiples ataques que solía sufrir por parte de los estudiantes y pintaron en la barda cuestiones alusivas a la violencia de la represión. Protestaron contra Salón Solar, parte de la llamada olimpiada cultural que tenía la misión de dar mayor brillo a las olimpiadas, organizando un salón independiente para expresar su disidencia frente al Estado y varios aspectos de los salones oficiales como los premios.

El Salón Independiente (SI), que duró escasamente tres años, produjo en su última exposición un evento que podría integrarse a la tradición del no-objetualismo. Se trató de puras obras efímeras, realizadas en papel periódico, con las cuales se invitaba al público a participar activamente.

En efecto, el público pudo destruir a pelotazos las cabezas humanas de plástico compactado de Ricardo Rocha, transitó sobre la pintura pisable de Roger Von Gunten, asistió a la quema de pasquines organizada por Aceves Navarro y accionó las esculturas cinéticas de Manuel Felguérez. Felipe Ehrenberg participó con una obra plenamente conceptual: 200 tarjetas fueron enviadas de Londres a México con una clave al reverso, de tal manera que fuesen colocadas como un rompecabezas la noche de la inauguración con la ayuda de los organizadores y del público. Desde el título hasta la composición, la idea era hacer una crítica a la violencia que se ocultaba tras la organización de las olimpiadas y los mundiales de fútbol.

El tercer salón independiente publicó un catálogo en forma de periódico en donde expresaba sus objetivos. Aún para 1970, había una rebelión ante el Estado y los muralistas, el ataque se asentaba en el derecho a la vanguardia:

fotografías reúne varias composiciones referidas a la traición del caudillo del Sur. El arte es visto como un doble concepto: mito y realidad.

Finalmente, Gironella en otro homenaje a Buñuel, medio ambientación y medio fiesta, sirvió una gran comilona en una galería de la Zona Rosa. La fiesta, en honor de los setenta y cinco años del cineasta español, contó con retablos y ensamblados con alusiones al trabajo de Buñuel, que fueron complementados por cincuenta borregos acordonados en un espacio de la galería (esto en honor al *Ángel exterminador*). Mientras los borregos berreaban, Buñuel, Gironella, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y otros, bebían vino y comían lechones asados servidos enteros con todo y cabeza.

Dentro de la idea del evento desacralizador, Mathias Goeritz presentó en 1960, una muestra en la galería Antonio Souza que intituló: *Los Hartos*. Un manifiesto contra el individualismo, la experimentación enloquecida y la falta de espiritualidad en el arte, fue la base de una exposición de objetos indiferentes a la idea de gusto hechos por no artistas: *hartesanos, haprendices, hamas de casa, hetcétera*. El escándalo fue parte indispensable del evento y culminó con uno de los objetos de la exposición (un huevo fresco, obra de la *hama de casa*) estrellado sobe la frente de Goeritz por la irritada Alice Rahon.

> [...] el SI no nació para estar simplemente en contra de todo y llamarse por eso mismo independiente. Independiente se es cuando los dictados del pensamiento y el proceder no están sujetos a una voluntad condicionada verticalmente por el orden de una estructura vertical. Consecuentemente el SI no solo ha borrado los límites de nacionalidades, banderas, escudos e himnos de una supuesta patria artística, creada por fanáticos de un pasado no muy lejano, sino que ha desechado toda participación en cualquier muestra competitiva internacional o nacional. Por otra parte, para bien o para mal el SI ha descartado la posibilidad de agrupación bajo una poética común ya que los inflexibles principios estéticos dictados de antemano solo conducen a la acumulación de manifiestos y documentos destinados a engrosar archivos ávidos de catalogar, clasificar y definir algo tan intangible como el arte[7].

El Salón Independiente fue quizá la culminación de los ideales de la Joven Escuela de Pintura Mexicana. Concebirán la rebelión de los artistas como una crítica a los premios, el rechazo a asociarse con ciertos sectores del Estado, pero sobre todo como su inalienable derecho a experimentar con lo que se les viniera en gana.

Mientras los artistas organizaban sus salones, los estudiantes de las dos escuelas más importantes del país, San Carlos y La Esmeralda, dejaron la discusión bizantina de cuál camino estilístico tendrían que seguir. La marcha del silencio, cien mil personas con esparadrapos en la boca, desafiando el autoritarismo de Díaz Ordaz, sacudió por un tiempo, quizá demasiado breve, la desmoralización colectiva que resulta de una despolitización crónica que sufre el país. Trabajar para el movimiento haciendo pancartas, mantas, volantes, inventando métodos para la impresión rápida, surgió como una alternativa más apasionante y puso sobre la mesa nuevamente el debate acerca de la función del arte y del artista, que por el otro lado y desde varios puntos de vista puede trazarse como una preocupación central al arte mexicano.

Los muralistas, incluyendo al escéptico Orozco, plantearon la cuestión de un arte público. Los grabadores, desde Posada hasta el Taller de La Gráfica Popular, pretendían la crítica social, y en el caso de los últimos estaban profundamente involucrados en la crítica antifascista.

A partir de 1968, los jóvenes estudiantes de arte iniciaron un análisis crítico de esta tradición, pretendían seguirla pero con un aprendizaje que los

7 Declaración en el periódico publicado por el Salón Independiente. México, iii Salón Independiente, 1970.

llevaba a abandonar la pura representación por un proceso más dinámico que incluía, como reformulación, el concepto del espacio y el público.

En la década de 1970 decanta la experiencia del 68 en la formación de los grupos y son estos los que han contribuido mayormente a la formulación de una actitud consistente dentro del no-objetualismo.

Los grupos

Hacia mediados de los setenta, empezó a surgir en México el fenómeno más interesante de la década: los grupos. Son asociaciones de artistas que trabajan con distintos medios y con distintos fines. Hay fotógrafos, escultores, ambientalistas, neo-muralistas, *performers*, allegados al libro-objeto, a la narrativa visual, a la poesía urbana, al grabado con contenido social.

La mayoría no está preocupada con seguir la moda de los posmodernismos; podría decirse que movidos por necesidades concretas, surgidos de su enfrentamiento con la cambiante realidad de su país, la agudización de los conflictos sociales, el apocalíptico medio ambiente, la conciencia de la manipulación de los medios de comunicación y la falta de información.

Estos y otros factores los llevaron a descubrir nuevos métodos de expresión, puesto que lo medios tradicionales no servían a sus propósitos.

Los grupos surgen por una necesidad de hacer un arte interdisciplinario y tratan de corporeizar, idealmente, su oposición al último reducto de la tradición renacentista: el individualismo del artista. Finalmente, puede considerarse como la respuesta a la Joven Escuela de destacarse, no solo como individuos, sino como seguidores de su propia corriente.

De distintas maneras han reestablecido un diálogo más abierto y crítico con la idea de lo nacional, pero entendiéndola no como una representación abstracta de valores sino como un proceso dinámico y concientizador.

Han hecho una revaloración de la producción artística: muchos de ellos están fuera del circuito del mercado, de la idea del buen gusto y de la exaltación de la calidad, han introducido nuevos modos de reproducción de sus obras entre las que se encuentra el *xérox*, y se alimentan muchas veces de una cultura urbana que surge de la pobreza.

Su intención de comunicarse con un público más amplio los ha sacado de los espacios cerrados (museos y galerías) y realizan eventos en la calle. Se han encontrado en muchas ocasiones con un público receptivo, pero quizá este es uno de sus problemas, puesto que en la mayoría de los casos no pueden continuar una labor más allá de la curiosidad eventual.

Muchos de estos grupos se forman por un tiempo corto y luego desaparecen. Lo que implica la necesidad de reformular más a fondo de qué se trata el trabajo grupal y el verdadero alcance de sus proposiciones.

Sería muy largo describir a tantos grupos; han surgido más de quince en los últimos cinco años que han reunido casi a cien artistas o trabajadores de la cultura, como muchos prefieren ser llamados.

Hay cinco que aún siguen unidos y que por sus diferencias sería útil considerar. Ellos son: El Espacio Escultórico, No-Grupo, Proceso Pentágono, Suma y Taller de Investigación Plástica.

El Espacio Escultórico se diferencia de los otros por ser el único encuadrado institucionalmente, mientras que los otros se han formado espontáneamente y casi siempre están enfrentados a las instituciones. Está conformado por seis escultores, su trabajo en común se ha producido bajo el mecenazgo del discutible rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, doctor Guillermo Soberón, y ha dado por resultado el magnífico Espacio Escultórico. Obra urbana, obra ecológica o quizá los dos conceptos se unen: se trata de un enorme mar de lava rugoso enmarcado por 64 módulos lisos de cuatro por tres metros. Tiene la atracción de los antiguos círculos de piedra, está ligado al sentido monumental de la arquitectura prehispánica y, sin embargo, es una obra de moderna concepción espacial y que ha resultado, sin habérselo propuesto, en una escultura más que penetrable, transitable –según el afortunado término de Juan Acha–. Su función surge de sus cualidades espaciales y estéticas, es un extraño foro desnivelado donde el público puede utilizar todas las partes para escuchar conciertos y otros eventos, a veces no muy legítimos. El Espacio Escultórico tiene todas las cualidades de la experiencia sensible que surge de las formas que el espacio va formando y del tacto rugoso de la roca.

El No-Grupo es quizá el único en México que hace espectáculos teatrales para objetivar un discurso sobre el arte. Rechazan el término de *performance* porque quizá se sienten anclados en un teatro de variedad que tiene raíces populares en México. Uno de sus cuestionamientos fundamentales para hacer un antidiscurso es la desmitificación de las grandes figuras del arte, sobre todo en México, y ponen en evidencia los mecanismos de propaganda y proteccionismo que los mantienen. Por otro lado, les preocupa la educación artística, y a través de un método de análisis de sus componentes demuestran de qué y cómo están hechas las obras de arte; su sistema de análisis lleva a la desaparición de la obra. Son en este sentido nuestro, el mejor ejemplo de no-objetualistas.

La formación del grupo Proceso Pentágono es la más complicada de todas. El grupo pionero empieza en 1973 y aún continúa. Sus miembros han variado, de repente son siete y de pronto, son tres. Su medio fundamental es la documentación y la ambientación, y su temática persistente son los procesos de liberación en América Latina y en especial los desaparecidos políticos. Piensan que el trabajo en grupo no se improvisa sino que surge como una necesidad de enfrentar el aparato burocrático estatal que administra la cultura y a las mafias elitistas que consciente o inconscientemente reproducen la ideología dominante en este campo y «conlleva en sí la lucha contra el individualismo burgués y contra la concepción del mundo que tiene esta clase, la que actualmente detenta el poder».

Suma se forma en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1976, dentro del taller de investigación visual en pintura mural coordinado por Ricardo Rocha. El análisis de la tradición mural les llevó a reconsiderar el concepto de arte público, lo cual dio como resultado la pinta de muros en lotes baldíos, en un intento de sacar el arte a la calle e involucrar a un público mucho más vasto. Pintar los muros de lotes baldíos fue tanto un acto artístico tradicional como un ensayo de carácter conceptual. Es decir, por un lado las técnicas utilizadas (el informalismo) no presentan novedades; sin embargo, sacar el arte a la calle más que una manera efectiva de comunicarse con el público, es un comentario sobre el escaso contacto que galerías o museos tienen con el público y hacer la proposición de experimentar con otra forma de organizar el arte poniendo el énfasis sobre el espectador. Los miembros de Suma, conscientes de los grandes problemas de la urbe, han decidido ganar la calle y presentar eventos o experiencias que critiquen la cotidianidad. En la búsqueda de nuevos modos de expresión han aprovechado material de desecho industrial, han reprocesado imágenes populares que proceden de la televisión, periódicos o fotonovelas y utilizado técnicas audiovisuales: cine súper 8, fotografías y grabaciones sonoras. También han editado «libros visuales» mediante el fotocopiado o el mimeógrafo para mostrar su visión de la vida urbana. El grupo Suma opina que la experiencia ha demostrado que el trabajo colectivo ligado a un interés común es una manera de ampliar su propia práctica artística orientada a hacer un arte plenamente diferenciado del artista interesado en la originalidad, lo cual en el fondo piensan como un síntoma de vinculación con el mercado internacional.

El Taller de Investigación Plástica (TIP), es, al contrario de los anteriores, un grupo que procede de la provincia, lo cual elimina la obsesiva (aunque necesaria) preocupación por los problemas de la urbe. El TIP se ha dedicado, sobre

todo, al mural comunitario y a practicar un arte sociológico que sin las pretensiones de un Hervé Fischer es a final de cuentas más efectivo. Los murales son realizados en pequeñas poblaciones por sus miembros y con la colaboración de los habitantes: los temas y las formas son inventadas entre artistas y públicos y su terminación concluye con un festejo asociado a una fiesta local. En cuanto a lo que hemos denominado arte sociológico, los integrantes del TIP han realizado marchas silenciosas vestidos como hombres sándwich en donde portan inscripciones increpando la presencia de presos políticos en dicha población y exigiendo su liberación. Fue la manera de organizar la manifestación y el uso del silencio, que mantuvieron por encima de todas las presiones, lo que finalmente culminó en la libertad de los encarcelados. El TIP se ha empeñado en realizar la crítica al Muralismo como una práctica artística de facto alejada de la colectividad, dados sus métodos de trabajo. Los miembros de este grupo se han impuesto periodos de investigación para desarrollarse como individuos y como productores, trabajan en talleres colectivos en donde intentaban la confrontación entre la teoría y la conciencia social de los participantes.

Algunas conclusiones

Las experiencias no-objetualistas, tal como las hemos descrito, no surgen de una necesidad de ponerse a la moda o seguir las vanguardias. Apuntan a una generación, sobre todo los integrantes de lo últimos cuatro grupos, que reconoce los peligros del patrocinio estatal, que enfrenta críticamente la tradición del arte, la propia y la ajena.

El impacto frente a una urbe implacable donde la corrupción, el hacinamiento y el desorden visual no tienen límite, son una fuente de profunda inquietud por parte de estos artistas. Este crecimiento que ha multiplicado y diversificado los ismos en forma caótica, inflado el mercado del arte y que señala un continuismo cada vez más aplastante de museos tradicionales y galerías comerciales, pretende ser detenido por esos grupos, creando un espacio si no para la acción por lo menos para la reflexión; reflexión sobre el arte pero más aún sobre problemas políticos que afectan a México y Latinoamérica.

El problema más grande que enfrentan es el público. Hace falta mayor análisis sobre algo que mencionábamos al principio: hay toda una cultura popular urbana y un arte culto que se ha hecho sobre la base de una población analfabeta, alejándola de esta idea del arte como experiencia y como acción, ¿qué alternativas podrían ofrecer a esa realidad?

Los grupos tienen como gran problema su constante desintegración, la escasa documentación sobre lo que hacen, pocos sobreviven y en momentos pareciera que estos también están por desaparecer. Es obvio que los problemas de un trabajo grupal son muchos, sin embargo creo que la aportación mexicana al no-objetualismo, que es fundamentalmente interdisciplinario, es justamente materializar esta condición. De lograrse una continuidad, los grupos recién podrían empezar sus metas de largo alcance, que no pueden contentarse con poner una exposición, evento o *performanc*e de vez en cuando o publicar manifiestos ocasionales. Dónde desembocaría su obra llevada a las últimas consecuencias, es una incógnita. La cuestión es desarrollar en vez de la exaltación cada vez más aplastante del artista, una nueva práctica en el trabajo y la comunicación.

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE CONCEPTUAL EN PERÚ Y SUS PROYECCIONES

Alfonso Castrillón Vizcarra
Perú

Historiador, curador y museólogo. Estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Realizó estudios de Historia del Arte y Museología en Roma. Obtuvo el doctorado en Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid. Fue profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y director del Instituto de Arte Contemporáneo, IAC. Nombrado consultor del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) y la UNESCO para organizar la Escuela de Museología del Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá (1979-1980). Autor de *Museo peruano: utopía y realidad* (1986), *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* (2001), y de la serie de catálogos *Tensiones generacionales* (2000-2003), dedicados al arte peruano contemporáneo. [2007] Coordinador de la Maestría en Museología de la Universidad Ricardo Palma (Perú) y director del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la misma universidad.

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE CONCEPTUAL EN PERÚ Y SUS PROYECCIONES

Alfonso Castrillón Vizcarra

Terminología

La conciencia del origen conceptual del arte puede encontrarse ya en L. B. Alberti (1436) como *disegno interno*, imagen mental, bosquejo. La frase de Leonardo «*La pittura é cosa mentale*» nos remite a una idea, a una invención primero mental que se traduce luego a formas sensibles. Miguel Ángel cree en el arte como *concetto* cuando dice en uno de sus sonetos:

"*Non ha l'ottimo artista alcun concetto c'un marmo solo in se non circoscriva col suo soverchio; e solo a quello arriva la man che ubbidisce all'inteletto*"[1].

Pero es fácil comprender que en el Renacimiento el concepto era una «primera idea», punto de partida de los más variados desarrollos formales y que la finalidad, el último designio del artista era culminar en «obra». La objetualidad y sus atractivos sensibles han prevalecido durante todos estos siglos. Pero cuando en 1966 aparece el *Conceptual Art*, esta intención tradicional se deja de lado, como la preocupación estética, por «una investigación de las experiencias mentales y de la naturaleza misma del arte».

Se ha dicho que el arte conceptual «enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales»[2], pero más que una eliminación resulta un replanteamiento del arte tradicional a raíz de la crisis de la sensibilidad contemporánea, como la crisis del objeto mismo con relación a su distribución y consumo. Esta aclaración era necesaria para aceptar o no la denominación no-objetual que da nombre al simposio que nos reúne.

Particularmente pienso que no existe no-objetual absoluto, porque aún las manifestaciones más radicales como las lingüísticas, por ejemplo, se apoyan en un soporte material constituyendo éste su objeto. El no-objetualismo

1 MIGUEL Ángel, Soneto lxxxiii (1544). 'No tiene el gran artista algún concepto que el mármol solo en sí no esconda con su envoltura; solo a él llega la mano que obedece al intelecto'. Cf. Recupero, J. *Michelangelo*. Roma: De Luca, 1964, p. 61.

2 MARCHÁN, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*. Comunicación serie B. Madrid: Alberto Corazón, 1974, p. 303.

strictu sensu nos llevaría a tomar la teoría como arte. Pienso que, en cambio, la denominación «conceptual» «se identificaría –como dice Marchán– con los proyectos (procesos, relaciones, juegos mentales, asociaciones, comparaciones, etcétera.) con lo denominado en ocasiones *project art*»[3] y que no necesariamente eliminan el objeto.

Hacia la desaparición del objeto

La intención de eliminar el objeto no es repentina; se gesta en Occidente desde el objeto mismo: primero dejando de lado la ficción física del volumen por la representación de lo inmaterial (la luz de los impresionistas), luego la ficción de la descomposición del objeto (Cubismo) y su explosión en partículas dinámicas (Futurismo).

Pero es verdad que estos intentos no afectan el objeto que sigue siendo el «cuadro» y los valores estéticos que se le adosan, como el valor de cambio que significa. Los ejemplos antes citados, hablando conceptualmente, no son sino los tímidos proyectos de la desaparición del objeto.

Los primeros pasos DADÁ significaron la exacerbación de la inteligencia contra la «institución estética». La inteligencia desorbitada subvierte la razón: «*ordre-désordre*; *moi-non-moi*; *affirmation-negation*, etcétera». Las búsquedas DADÁ van más allá del objeto, en realidad DADÁ se va contra todo el sistema del arte.

Las palabras de Alfred Stieglitz confirman la hipótesis de que la crisis comienza a partir de la sensibilidad: «por qué no se podría obtener a partir de la placa y el papel fotográfico la misma sensibilidad y expresión que la mano y el ojo pueden traducir sobre una tela»[4]. La sensibilidad que, hablando figuradamente, ha sido siempre patrimonio del ojo humano, se desplaza al papel sensible de la fotografía: es decir, de los sentidos naturales a los medios, que son la «prolongación» de nuestros sentidos. La crisis de la sensibilidad proviene de esta inadecuación; negar, pues, el objeto significa negar una forma de ver tradicional y ajena a la propuesta por los medios.

Pero la crisis de la sensibilidad no significa la pérdida de ella, sino el paso para otro tipo de sensibilidad. En este sentido los esfuerzos de Stieglitz por elevar a rango artístico la fotografía, han significado el camino para la comprensión de otros medios (cine, televisión).

3 *Ibídem*, p. 302.

4 RICHTER, HANS. *DADA–art et anti-art*. Verlag 1965, p. 79.

Cuenta Man Ray que Marcel Duchamp llegó a Nueva York en 1915 con una botella conteniendo «aire de París»: fue su primer *ready made*, entendido como objeto «confeccionado», prefabricado, escogido, «separado del mundo muerto de las cosas desapercibidas»[5]. La crisis del objeto se manifiesta con la aparición de estas creaciones de Duchamp, donde se ve claramente un rechazo de la artisticidad, una «indiferencia visual» respecto a las cualidades estéticas del objeto y su progresiva desvalorización. Duchamp concibe sus objetos como a-arte, cuyo equivalente más cercano, incluso por la época, es la a-amoralidad del «acto gratuito» de André Gide en sus *Caves du vatican*[6]. Así como Lafcadio empuja al vacío a Amedée Florissoire, desde un tren en marcha de Nápoles a Roma, por puro gusto, como acto gratuito, así Duchamp tira al vacío la intencionalidad estética en sus *ready made*. Con Duchamp se pone en evidencia el problema del valor de uso y el valor de cambio de los objetos artísticos: una vez que Duchamp vacía de sus valores tradicionales (estéticos y de cambio) al objeto, reclama su valor de uso, en este caso su capacidad crítica. Si el objeto no «vale» como mercancía y por el contrario posee una carga crítica considerable, es un objeto subversivo capaz de atentar contra el sistema artístico.

Aparte de la decisiva influencia que tuvo Duchamp, se ha querido ver en las «tendencias constructivistas» un estímulo a favor del conceptual (Malevitch), ya que aquellas «progresivamente abandonaron el objeto y se centraron en la constitución estructural del mismo[7]. Una relación más directa existe con la «abstracción cromática», la nueva abstracción y el minimalismo. Con Kleim, Manzoni y Ad Reinhardt «[...] se instaura el lenguaje proposicional del arte como arte, como reflexión pura, al servicio del juicio sobre arte»[8].

Muchos artistas concurren a la desmitificación del objeto, hasta llegar a su destrucción, como prueban los eventos programados por el Destruction in Art Symposium (DIAS), realizado en Londres donde Jean Toche destruyó treinta máquinas de escribir y John Lathan hizo explotar una torre de libros. Estas *performances* destructivas son, sin embargo, más antiguas: en 1960 Tinguely había realizado un complejo accionado por quince motores llamado *Homenaje a New York*, que se destruyó a sí mismo fuera del Museo de Arte, por supuesto, y Wolf Vostell realiza un *happening* destructivo en 1964, en veinticuatro lugares diferentes de Ulm.

5 *Ibídem*. p. 87.

6 GIDE, André. *Los sótanos del Vaticano*. Madrid: Alianza, 1974, p. 167.

7 MARCHÁN, Simón *Op. cit.*, p. 300.

8 *Idem*, p. 301.

Sin embargo, como en DADÁ, el componente destructivo no significa la negación del objeto sino en última instancia, el cuestionamiento de los valores establecidos de la cultura burguesa y su sistema económico alienante. Por ende, entraña una reflexión sobre el papel del arte en el marco de dicha cultura, convirtiéndose en crítica desde el momento en que toma conciencia de la necesidad de que el arte entre también en el proyecto de cambiarla.

Creo que esta introducción se hacía necesaria para comprender la progresiva desaparición del objeto en sociedades altamente industrializadas. Es comprensible la sucesión de manifestaciones como el arte pobre, arte ecológico, *body art*, *happenings*, arte de sistemas, etcétera, en respuesta a la crisis de la sensibilidad y a la crisis del objeto considerado como mercancía.

Se puede decir que los primeros brotes de vanguardismo en Perú surgen a raíz de la apertura hacia el exterior que significó el incipiente industrialismo de la época del general Odría (1948-1956) «[...] quien abrió aún más las puertas al capital imperialista»[9]. Al ensancharse el mercado interno, era lógico que, reproduciendo el modelo, creciera y se fortificase el mercado artístico local. ¿Pero, qué imágenes se venderían y a quiénes?.

El desarrollo industrial embrionario hizo posible la emergencia de una burguesía ligada al capital, que necesitaba de una imagen para asimilarse totalmente a los usos y costumbres de la burguesía internacional. Negándose a asumir los valores de la cultura local por considerarlos provincianos e incapaces de dar vida a una propia, se adhiere fácilmente a los gustos de la sociedad de consumo. Naturalmente que la burguesía no llegó sola a la elección de las imágenes que servirán como marco a su vida. En el Perú de esa época tuvieron una actuación decidida los teóricos del grupo Espacio, la Galería de Arte de Lima, más tarde Instituto de Arte Contemporáneo (IAC) y el ejemplo de pintores que, como Szyszlo, regresaban de una experiencia europea. El internacionalismo prestigia la producción y facilita la circulación del objeto de arte: era, pues, necesario acogerse a un estilo internacional y el abstraccionismo fue como el pasaporte para moverse libremente dentro de la modernidad. Pero la abstracción libró algunas batallas antes de imponerse: se enfrentó con la pintura mural oficialista, propiciada por el régimen de Odría y, desde el punto de vista teórico, discutió sobre la primacía del abstracto sobre la figuración[10].

9 YEPES, Ernesto. *Historia y sociedad en el Perú del siglo xx*. Universidad Nacional Agraria, vol. 1, p. 13.

10 MIRÓ QUESADA, Luis. *El arte en debate*. Facultad de Arquitectura de la UNI. Lima, 1966.

La abstracción se asegura así una larga primacía hasta pasados los sesenta, desarrollando una serie de modalidades desde las más o menos cubistas hasta el expresionismo abstracto y la abstracción lírica, arrastrando en su aventura a los maestros del mural que primero defendieron la figuración. El abstracto logra cierto estatus en la cultura capitalina y se atempera y sosiega: de vanguardista pasa a convertirse en «académico» cuando las dos escuelas de arte de Lima lo acogen y propician.

Los movimientos que se han sucedido luego en Perú, el Pop, el Op, son una consecuencia de los cambios operados en el mercado internacional y que naturalmente encontraron gente joven dispuesta a experimentar (Luis Arias Vera, Emilio Hernández, Gloria Gómez Sánchez, José Tang, Teresa Burga -Pop- y Ruíz Durand -Op-).

Hay que destacar por esa época (1964-1965) la llegada a Lima del crítico de arte argentino Romero Brest, quien dictó algunas conferencias y sembró cierta inquietud en nuestro medio. La respuesta no se hizo esperar cuando un grupo de jóvenes estudiantes de Arquitectura (Malatesta, Acha, Montero) organizó en el IAC una exposición vanguardista titulada *Mimuy*. Se organizó en cuatro meses y se obtuvieron fondos de la Universidad de Ingeniería para financiar el catálogo. En el sótano de la galería se crearon varios ambientes donde se seguían las trazas de un maniquí descuartizado, un inodoro y objetos encontrados, cuyo arreglo se acercaba más bien a una composición surrealista. Según uno de los organizadores la idea fue de desconcertar a toda costa «llenando de basura la galería». Un poco en broma y un poco en serio, esta fue la primera advertencia sobre la institucionalización de cierto tipo de pintura que, como el expresionismo abstracto, angostaba el horizonte creativo de los jóvenes pintores.

Más adelante, a raíz de las bienales de Kassel, el crítico peruano Juan Acha reunió a un grupo de jóvenes artistas y les comunicó sus experiencias, practicando desde entonces una crítica activa que ha tomado con el tiempo forma y cuerpo de teoría. Juan Acha estaba deslumbrado por la idea de «desarrollo» identificable con la industrialización. El artista debe percatarse de la necesidad de cambiar la sociedad y para ello debe comenzar por cambiar él mismo. «Esto equivale a adherirse al vanguardismo actual, que no es otra cosa que la exacerbación de la necesidad de cambio»[11]. Sin embargo, quiso entenderse que los cambios se realizarían en el ámbito del desarrollo industrial y no en el terreno

11 ACHA, Juan. *La vanguardia pictórica en el Perú*. Lima, 1968.

de las relaciones de producción, quedando como una iniciativa estimulante desde luego, pero con un efecto de decaimiento ante la realidad, como pronto pudo notarse. Juan Acha adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas de entonces porque el industrialismo, siempre incipiente en Perú, no permitió el uso de las modernas tecnologías –como por ejemplo, en Argentina, el uso del acrílico en los años sesenta– ni los medios de comunicación como proponía Mc Luhan en sus utopías.

Gracias al estímulo de Juan Acha se presentaron algunas muestras a comienzos del setenta que pueden inscribirse dentro de la vanguardia beligerante. Se trataba de ambientaciones presentadas en la galería Cultura y Libertad por cinco artistas apenas egresados de la escuela: Ernesto Maguiña, Consuelo Rabanal, Eduardo Castillo, Leonor Chocano e Hilda Chirinos.

Acha en una nota crítica publicada en un diario capitalino[12], advierte al público que no se trata de encontrar ni de señalar las intenciones de sus autores «[...] sino de responder espontáneamente a la realidad ecológica» de las ambientaciones y a «[...] la ausencia de objetos y a la sustracción de formas». Era la primera vez en Lima que se destacaba la intención de renunciar al «objeto» típico de arte para privilegiar otras formas de comunicación.

La muestra de Emilio Hernández, inaugurada en la misma galería Cultura y Libertad en junio de 1970, es uno de los primeros ejemplos de conceptual en Lima, ya que recurre a la fotografía para dar razón de una actividad –la sala de exposiciones– indicando el proceso por el cual nos acercamos a la «idea» de galería: fotos del personal que trabaja, planos de ubicación, fotos de recortes de periódico, etcétera.

Dos años después, Teresa Burga expone en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA) una serie de «cuadros clínicos» titulados *Autorretrato. Etapa vital: 9.6.72–11.7.72*, donde se informa al observador sobre la anatomía y fisiología de la autora, un autoanálisis que la pone al centro de una investigación que le permite, por una suerte de desdoblamiento, ver más allá de las apariencias, encontrar el concepto encubierto por la materia.

Caso aparte es el de Rafael Hastings que llega a Lima en 1969, luego de una larga estadía en Europa, con una experiencia conceptual realizada en la galería Yvon Lambert. En aquella oportunidad pintó directamente en la pared de la galería, una serie de esquemas de interpretación del espacio, según el estudio de Francastel (*Peinture et societé*), desde Alberti hasta Jaspers Johns

12 ACHA, Juan. «Exposición vanguardista». En *El Comercio*, Lima 17 de marzo de 1970.

y dentro de la ortodoxia de Kosuth al querer informar sobre el arte mismo e investigar sobre su propia naturaleza. En el año 1969 presenta en una de las paredes del IAC, utilizando carteles y caracteres negros, el esquema de la vida y formación intelectual del crítico peruano Juan Acha y en la otra pared de la sala el esquema del desarrollo de la pintura peruana. Le sigue *Todo el amor* acción que consistía en proporcionar mensajes a las parejas de enamorados de un parque de Lima, para que estas se los fueran pasando entre sí. Con estas experiencias Hastings dio por muerta la pintura y se dedicó a otra cosa. ¿Quién iba a pensar que, luego de un periodo de aparente inactividad, volvería con más ánimos a la pintura-pintura y a emular a los pintores del 400 italiano? Hastings, desligado de la realidad nacional, apartado como un príncipe renacentista en *studiolo*, está entregado a la tarea de revelar su propia vida como obra de arte. Es uno de los pocos artistas que en Perú se dedican al video, sin importarle la técnica y con el mismo criterio a «proyectar» música o *ballets*.

Su intención de «desprofesionalizar» al artista apunta hacia el hombre total, especie de utopía casera, pero al fin y al cabo *su utopía*[13].

En octubre del año 68 se produce el golpe de Estado del general Velasco Alvarado que trae consigo una serie de progresivas reformas de la estructura social y de paso una oleada de nacionalismo. Como sucede en estas circunstancias, se confundieron los niveles ideológicos advirtiéndose una sobredeterminación política en el quehacer cultural. El mercado tiene su baja repentina en los dos primeros años pero se rehabilita gracias a la participación de la burguesía desplazada, de origen terrateniente, que conserva sus hábitos de adquisidora y favorece con su elección a los consabidos pintores oficiales.

Por otro lado, en el seno de la burguesía en el poder, una fracción de intelectuales progresistas comenzó la tarea de reivindicar el arte popular campesino frente a las manifestaciones de arte culto. Se trataba de dar entrada en la corriente histórica nacional al arte popular producido por artistas rurales y desechar la primacía absoluta del arte culto. En 1976 se adjudicó el Premio Nacional de Cultura al artista popular Joaquín López Antay, conocido maestro retablista. Este hecho insólito llenó de indignación a los artistas cultos, quienes protestaron en cartas y artículos periodísticos.

Se podría decir que fue un acto de provocación al sistema; a la distancia de los años creo comprender que fue la mejor acción de arte conceptual en

13 En 1979 trabajó con el arquitecto Baracco el proyecto *A twelve journey Plot about levitation*, que presentó en Estados Unidos.

Perú ya que asestó un duro golpe a la ideología estética señorial, desde el interior del sistema.

Si me he detenido un poco en este hecho es quizá para significar cómo después de este incidente, las fronteras de la ideología estética burguesa se han extendido notablemente, dejando de lado las discusiones sobre «si abstracto o figurativo», como las dudas acerca de la importancia social del arte. No está de más decir que desde entonces comienza a preocupar a los estudiosos peruanos el problema de la sociología del arte, y que se dan los primeros pasos para una interpretación marxista del arte.

Esta apertura también favoreció una reflexión sobre el arte en los sectores de izquierda ligados a la universidad, donde creo que se está generando un movimiento interesante. Quiero referirme a dos casos: en julio de 1979 se presentó en Lima la expos El otro caso es el que figura también en esta muestra con el título de *Acción furtiva*, experiencia que se comenzó el año pasado con el grupo de alumnos de la sección de arte de Universidad de San Marcos. Luego de varias conversaciones en clase los alumnos escogieron un signo (el ángulo, punta de flecha) que significase apertura, dirección, ruptura de esquemas, cohesión del grupo. Los mismos alumnos formarían el signo con sus cuerpos en el patio de la universidad. Se fijaron los lugares y el signo se fue formando, para disolverse al instante y aparecer a los pocos minutos en otro lugar. Era un signo furtivo presentado brevísimamente, pero que dejaba una inquietud y rompía los hábitos perceptivos del observador. El evento se había conceptuado partiendo de una necesidad expresiva del grupo, con medios mínimos y con un lenguaje no tradicional.

Para terminar creo que podría formular algunas Conclusiones:

1. En Europa la desaparición del objeto es el resultado de un largo proceso de cuestionamiento en la base de la producción artística como en la de su distribución y consumo: es un fenómeno típico de las sociedades altamente industrializadas. En el caso del Perú ese proceso no se advierte; el salto a la vanguardia, exabrupto, en el año 68, es un fenómeno atípico desligado de nuestra realidad y privado de una reflexión crítica en el seno mismo de la producción. A los años y luego de experiencias esclarecedoras como el caso López Antay, los jóvenes artistas han retomado el lenguaje de vanguardia (conceptual, eventos, etcétera) con una intención decididamente crítica y no simplemente imitativa.
2. Tal como lo formula su teoría, el arte conceptual es un método de investigar el arte mismo, una reflexión sobre su especificidad y su sentido.

Poco importa que se le considere arte o no, lo importante en su enfoque crítico sobre el problema artístico. En este sentido me inclino a considerar al arte conceptual como una crítica operativa que parte del terreno mismo de la creación.

Este tipo de crítica es sumamente útil en ambientes desligados del circuito comercial artístico, como las universidades, donde existe todavía más libertad y donde vale la pena poner una semilla. El carácter efímero del arte conceptual es evidente y aceptable si se cree en la propia dialéctica que genera.

Es una manifestación de pasaje hacia otras formas. Pienso que en Perú las búsquedas van por el camino de la sensorialidad, de recuperarla recurriendo a... los objetos.

3. El arte conceptual ha puesto en evidencia la contradicción entre el valor de uso y el valor de cambio del objeto artístico. Frente a este desenmascaramiento se hace necesario un arte que tenga en cuenta, prioritariamente, las necesidades simbólicas y sensitivo-visuales del hombre, un arte para la vida y no una mercancía.

   En este sentido se abren, pues, caminos insospechados: el del arte hecho en casa (***home made***) como resultado de recobrar nuestra sensibilidad y capacidad artística y el otro es el de convertir nuestras propias vidas en arte o la sociedad en una gran obra de arte colectivo.

ASPECTOS DEL NO-OBJETUALISMO EN BRASIL

Aracy Amaral
Brasil

Crítica, curadora e historiadora de arte. Profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Sao Paulo. Ha participado en numerosos encuentros sobre arte latinoamericano, tales como el de Austin, México, Venezuela, Brasil, entre otros. Directora de la Pinacoteca del estado de Sao Paulo y del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo. Es autora de numerosos libros sobre arte brasileño y, particularmente, de arte contemporáneo de Brasil, entre ellos: *Del premodernismo a la bienal: pintura brasileña, 1900-1950* (1999); *Arte y arquitectura del modernismo brasileño, 1917-1930* (1978); *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o X-burguer* (1983); *¿Arte para quê? a preocupaçao social na arte brasileira, 1930-1970* (1987); *Artes plásticas na semana de 22* (1992), *Blaise Cendrars no Brasil e os Modernistas e Arte Construtiva no Brasil, Bienales y artistas contemporéos en el Brasil* (2006), entre otros.

ASPECTOS DEL NO-OBJETUALISMO EN BRASIL

Aracy Amaral

Parece con frecuencia indefinido, en Brasil, el límite entre el arte y el divertimento, el poder y la corrupción, el profesional y el aficionado, el evento social y el evento artístico (hecho común a toda la América Latina de hoy, en donde existe una aterradora confusión entre alta sociedad y medio artístico), entre coleccionista y *marchand*, entre arte y exhibición, religión y fiesta, arribistas y socialmente ubicados, artistas y seudoartistas. Tal vez esa ausencia de límites sea a la vez prueba de gran vitalidad, evidencia de una sociedad de movilidad intensa y fluyente.

Esa confusión, por lo demás, podía ser percibida ya en el siglo XVIII, cuando ciertas fiestas barrocas de Minas eran animadas con carros alegóricos, añadiendo festejos profanos al origen religioso de aquellas conmemoraciones. Esa extrema fluidez-confusión no desaparece en Brasil con la llegada de la independencia (1822) o de la república (1889), y mucho menos con el final de la *República velha*, cuando la ascensión al poder de Vargas en 1930, época en que la vida urbana se encuentra ya en plena efervescencia en grandes centros como Río y Sao Paulo.

El sentido de aventura parece dominar aún la vida nacional bajo innumerables puntos de vista; y tal vez solo desaparezca cuando todas las «fronteras» del país se encuentren ocupadas (?) y se imponga un nivel de sobriedad todavía no visible en la conducción de nuestros destinos. Con todo, tal carácter tiene mucho que ver con Macunaíma, el héroe nacional «sin ningún carácter», creado en los años veinte por Mario de Andrade –pícaro, ágil y vital–, en cuanto nos confiere simultáneamente el buen humor, la levedad y la flexibilidad que en América Latina solo poseen los «pueblos nuevos» (como nos llamó Darcy Ribeiro) mezclados con sangre africana, además de la europea y la indígena. Mezcla esta que elimina la dureza del carácter indígena, castigado en su humillación, y que suaviza también la pedantería insoportable del colonizador europeo.

Entrando al tema: puede afirmarse que las propuestas que distinguen y singularizan el no-objetualismo en América Latina, con respecto al realizado a partir de los años sesenta en Europa y Estados Unidos, son aquellas en las que

integrada a la creatividad, emerge la connotación política en sentido amplio (tanto de manera directa como a través de metáfora). Trátese de artistas colombianos o argentinos (del 68 al 73) o brasileros (décadas de 1960 y 1970), dentro de los que conocemos. Al manifestar esa intencionalidad «política» ellos revelan su compromiso con su aquí-ahora, estableciendo una divergencia entre sus propuestas y aquellas procedentes de una información puramente cosmopolita. Por otra parte, existen decenas de artistas de influencia internacionalista que realizan, sin duda, trabajos de interés, pero integrados –como las obras de carácter constructivo en América Latina– a aquellas corrientes contemporáneas internacionales con las que aspiran a identificarse.

Al mismo tiempo, la dramaticidad, la violencia y angustia que frecuentemente caracterizan los actos de artistas que utilizan el cuerpo o realizan *performances* en EE.UU. y Europa, como Schwarzkogler y Acconci, por ejemplo, son desconocidas en el Brasil. Incluso ciertos trabajos de Antonio Manuel y Cildo Meireles en los años setenta jamás tuvieron la claridad expuesta en situaciones del tipo de *Tucumán arde*, *Mal venido Rockefeller*, o en *performances* como las de Ruano y Luis Pazos, en la Argentina. Desde este aspecto, se identifican más con el espíritu de un trabajo como el del colombiano Antonio Caro.

Huizinga vincula el extremado individualismo artístico al arte o al acto artístico creador, que ha perdido una «[...] función vital en la sociedad», pasando a ser «[...] más íntimo, aislado, dependiente de un solo individuo o de su gesto personal». Las tendencias no-objetualistas, encuadrables en las manifestaciones de arte efímero, no escapan al esoterismo que cada día cierra más su cerco en torno al quehacer artístico, disminuyendo sus posibilidades de comunicación y goce.

No obstante, aún observando esta condición esotérica en la expresión artística contemporánea, consideramos que el uso del cuerpo por el artista, en el Brasil, encuentra un precedente importante, en el ámbito urbano, en la tradición de las fiestas populares. Sobre todo en el nordeste –además de Río de Janeiro– en ciudades como Olinda, Recife y Salvador, la creación espontánea expresada en manifestaciones corporales y en actos colectivos durante una fiesta como el Carnaval, conserva aún su carácter de genuina participación comunitaria.

Por lo demás, no solo el Carnaval demuestra en el Brasil, esa tradición de expresión corporal. De la expansión carnavalesca al juego de intensa participación popular (fútbol), encontramos a medio camino los ritos (como el Candomblé, de origen afrobrasilero), las fiestas profano-religiosas de tradición ibérica en el ámbito rural (Fiesta de lo Divino, Cavalhada, Reisado, Marujada,

etcétera, todas ellas pertenecientes a nuestro folclor), o manifestaciones como la lucha-danza *Capoeira*, característica de Bahía, la región de más densa presencia africana.

Por otro lado, además de la tradición lúdica en las pequeñas o grandes comunidades urbanas[1], muy intensa hasta hace pocas décadas, debe tenerse en cuenta la importancia de la extensa faja de playas que circunda el país, tropical en su gran mayoría. Esas playas ejercen un llamado irresistible al pueblo que hacia ellas converge en los últimos cincuenta años. De ahí su entrega dionisíaca al placer del sol, la arena, los otros cuerpos y el agua, hecho detectable también en otros países del contexto latinoamericano –América Central y el Caribe– que viven circunstancias similares.

Creemos, pues, que en el Brasil las «acciones corporales» de carácter festivo colectivo influyeron en ciertas formas expresivas que comenzaron a surgir a mediados de los años sesenta (en el «medio artístico») gracias a influencias foráneas, particularmente en el trabajo de un artista erudito como Hélio Oiticica. En efecto, como lo anotó Mario Pedrosa, «[...] fue durante la iniciación a la samba, cuando el artista pasó de la experiencia visual, en su pureza, a una experiencia del tacto, del movimiento, de la fruición sensual de los materiales, donde el cuerpo entero, antes resumido en la aristocracia distante de lo visual, se asume como fuente vital de la sensorialidad»[2].

Lygia Clark nos recuerda que las realizaciones experimentales surgidas en el Brasil de los años sesenta provienen del contexto liberador del período neoconcreto de Río de Janeiro, a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Según ella, no podría hablarse de «influencia» de un artista sobre otro, y sí de una interacción que existió de hecho en aquella época, estimulando la creatividad de todos a partir de las experiencias de cada uno. Así, fue después de los *Parangolés* de Oiticica cuando Lygia Clark utilizó ropas en experiencias sensoriales –alrededor de 1968– así como, tras el uso por aquel, de papas dentro de plásticos, también ella trabajó con ese tipo de material. Aluisio Carvao realizó así mismo su *Ladrillo coloreado* en el periodo del movimiento

1 Sin mencionar la importancia fundamental de la *fiesta*, con amplia actuación corporal en una sociedad paralela, en las aldeas indígenas que aún existen en Brasil; aldeas donde la vida prácticamente gira en torno a las fiestas que contempla su calendario. Para ellas se elabora pinturas corporales, bebidas, comidas y máscaras. Elementos presentes, asimismo, en ritos propiciatorios de tipo sexual, funerario, etcétera.

2 PEDROSA, Mario, *Arte ambiental, arte post-moderno, Hélio Oiticica*. Río de Janeiro: Correio de Manha, 1966.

neoconcreto, antes de las cabinas cromatizadas de Hélio Oiticica. Debe también recordarse que en el *Poema enterrado* (1959) Ferreira Gullar, anunciaba ya los *Penetrables* proyectados por Oiticica a fines de la década de 1960[3].

Lygia Clark establece, asimismo, la diferencia entre sus experimentaciones y las de Oiticica, enfatizando la relación existente entre ambas producciones: «En un determinado momento éramos como un guante, él el lado exterior, yo el interior. Él con sus experimentos sensoriales proyectados hacia fuera –ambiente de escuela de samba, el disfraz carnavalesco proyectado en las *Cubiertas* y los *Parangolés*, (revistiendo de una nueva personalidad al beneficiario), los *Penetrables* proponiendo *performances* a quienes habrían de recogerlos– y yo, totalmente vertida hacia la interiorización a partir de estímulos corporales»[4],

Al mencionar la importancia del aspecto táctil en su trabajo –que hoy desarrolla en un nivel terapéutico, sin preocupación alguna por considerarlo un trabajo «artístico»–, es importante recordar la abrumadora supremacía de lo visual y lo auditivo en la sociedad actual. De hecho Lygia Clark considera que, precisamente por ser ella fruto de ese contexto quiso estudiar el desarrollo de uno de los sentidos, el tacto, que considera de fundamental importancia.

En 1970, Antonio Manuel fue quien primero hizo, sin saberlo, «arte corporal» (como se le llamaría después) en el Brasil, dejando de ser solo «autor» de la obra, para transformarse en la obra misma, mientras esta dura. Ese año, en efecto, Antonio Manuel se presentó ante el jurado de selección del Salón Nacional de Arte Moderno de Río de Janeiro como «obra». (*Mi cuerpo es la obra*, titularía después su actuación). Rechazado por el jurado, que no estaba preparado para tal propuesta, Manuel se desnudó ante el público el día de la inauguración siendo perseguido por los guardias y provocando la clausura del salón en tanto se estudiaba la posible complicidad del Museo de Arte Moderno en el incidente.

Mario Pedrosa acogió con entusiasmo el hecho de que Antonio Manuel habiese llegado hasta el límite de un proceso que presenta «[...] un modelo de arte que no es obra, un arte que culmina en sí mismo, en la acción». Porque «[...] los otros se quedan siempre en una especie de representación, la representación de una idea. Usted fue la realización de una idea. La conclusión de una idea»[5].

3 Declaraciones a *A*, Río de Janeiro, abril 30 de 1981.

4 *Ibídem.*

5 Texto tomado de una grabación (mayo de 1970). Conversación con Mario Pedrosa, Antonio

En 1931 el arquitecto y artista, Flavio de Carvalho proyectó y realizó una actuación que denominó *Experiencia N°. 2*, en Sao Paulo. Dicha experiencia consistió en atravesar en sentido contrario, y con el sombrero puesto, una procesión de Corpus Christi que desfilaba por la ciudad. Hostilizado por los fieles, y después perseguido violentamente, Carvalho se refugió corriendo en una cafetería, de donde volvió directamente a su casa, para escribir lo que denominó como *Abordaje a la psicología de las multitudes*, posteriormente publicado en forma de libro. Fundador del Teatro de la Experiencia en Sao Paulo –cerrado por la policía en 1933 al llevar a escena *La danza del dios muerto*– y uno de los pioneros de la arquitectura moderna en Brasil, Flavio de Carvalho, individualista acérrimo, fue el gran animador de la década de 1930 en Sao Paulo, y un espíritu inquieto en el Brasil contemporáneo. Interesado en los problemas de la moda, lanzó en los años cincuenta el traje más apropiado, según él, para el clima tropical y subtropical del país: falda corta, mangas anchas, sombrero, todo en busca de la aireación del cuerpo y la libertad de movimientos. En 1956 Flavio de Carvalho desfiló por el centro de Sao Paulo con ese traje, en vía de ensayo y divulgación.

Una amplia gama de propuestas podría ser catalogada –en Brasil y fuera de él– como propuestas no-objetualistas. Por supuesto habría que incluir el *happening* norteamericano de los años sesenta –cuyo iniciador entre nosotros fue un artista entonces muy vinculado con la información procedente del medio artístico de EE.UU., Wesley Duke Lee–; la *performance* propiamente dicha, con la actuación programada del artista obrando sobre el medio ambiente; el arte corporal, cuyo soporte es el propio cuerpo del artista –conocido entre nosotros a través de Antonio Manuel y luego con Granato y Gretta–; el arte de participación, donde el artista propone una acción a los observadores que verán su idea «realizada» solamente a partir de esa participación, como en el caso de los *Parangolés* y *Cubiertas* de Hélio Oiticica, o en muchos trabajos de Lygia Clark, como el laberinto *La casa es el cuerpo*, presentado en la Bienal de Venecia.

Hay que establecer una distinción entre la actuación corporal o *performance* propiamente dicha del artista y las acciones estimulantes de la creatividad (como no dejan de ser, en parte, aquellas propuestas por Oiticica y Clark), de los proyectos de estímulo a la creatividad para un grupo restringido. Tal fue el caso del curso-evento Actividad-Creatividad (1971), desarrollado en el Museo

MANUEL, Hugo Denizart, Alex Varela. En «Exposición de Antonio Manuel de las 00:00 a las 24:00 horas en los puestos de revistas». Julio 15 de 1973. A través de O Jornal, Río de Janeiro.

de Arte Moderno de Río (MAM) bajo la dirección de Antonio Manuel, Ligia Pape y Ana Bella Geiger. Dentro del cuadro de las actuaciones del Departamento de Cursos de este museo debe incluirse la experiencia Arte-Un recorrido, del Objeto al Cuerpo, coordinada por Frederico Morais, Guilherme Vaz y Ana Bella Geiger. El curso intentaba, con objetos-estímulos propuestos a los alumnos, desmitificar el espacio del museo, abriendo al joven artista hacia el espacio urbano.

En el ámbito del estímulo a la creatividad de un público más amplio, debemos citar eventos como la serie Domingos de la Creación, coordinada por Frederico Morais, en el MAM (Río 1971), paralelamente al curso Actividad-Creatividad, colocando materiales no-artísticos al alcance del gran público frecuentador del espacio del museo y proporcionándole un local para su libre expresión por medio de dichos materiales. En Sao Paulo (1973) se realizó la propuesta *El sonido y usted*, a través de un medio de comunicación de masas, la Radio Panamericana, y coordinada por Fred Forest y Aracy Amaral. El espacio sonoro de la emisora se puso a disposición de todos los que quisieran participar del evento, previamente anunciado. Durante una tarde y una mañana se recogieron contribuciones de decenas y decenas de participantes, transmitiéndose propuestas sonoras de un público indiferenciado.

Sin mayores preocupaciones acerca de su grado de incomunicabilidad, a partir, sobre todo de 1973, las propuestas no-objetualistas se caracterizan por su índole lúdico-anárquica (Granato, Aguilar, incluso Barrio, en 1969), simplemente lúdica (Aguilar), de sátira al arte convencional (Antonio Manuel, Grupo 3-nosotros-3), conceptual (Waltercio Caldas, Cildo, Geiger, Herkenhoff, Borba, Fridman), de intervención urbana (Fridman, Grupo 3-nosotros-3, Alex Vallauri), etcétera.

Por su parte, el arte postal propone otro nivel de comunicación a través de la creatividad artística. En el Brasil podemos constatarlo en propuestas como las de Paulo Bruscky, de Bernambuco; Regina Silveira, de Sao Paulo; Vera Chaves Barcellos, de Porto Alegre, en el sur. Imposible omitir los trabajos de intervención en la naturaleza, tales como los de M. Nitsche (*El mar, El cielo*, 1972), Carmela Gross (*La escalera*, 1968) o Genilson Soares (1972), además de la búsqueda poética, dentro de esa línea, en los trabajos de Manfredo de Souza.

A partir del evento *Del Cuerpo a la Tierra* (Belo Horizonte, 1970) quizá deba pensarse en Cildo Meireles como la más interesante personalidad no-objetualista del Brasil. Se trataba de un verdadero ritual, que incluía un sacrificio de gallinas –una metáfora, pues se trataba de la semana conmemorativa de Tiradentes, el mártir de la independencia brasileña– en las calles céntricas de

Belo Horizonte y en época de intensa represión política. Igual carácter ritualista revistió su *Entierro de cajas* (Brasilia, 1969). Meireles realizó también trabajos que consideró de típica guerrilla artística como sus didácticas *Inserciones* (1970), –que enseñaban a «hostilizar el sistema»– con la fabricación doméstica de fichas telefónicas, o con instrucciones para el grabado de «mensajes» en botellas de *Coca-Cola* que serían devueltas a la circulación.

En contraposición a Cildo Meireles, debemos mencionar los trabajos conceptuales de Waltercio Caldas, de Río de Janeiro. De aguda inteligencia en su formulación visual (y rigurosamente helado en la precisión, casi surrealista, conque presenta objetos), Caldas trabaja en estrecha vinculación intelectual con Ronaldo Brito, hoy en día el portavoz de los «artistas cerebrales» de Río. Pero un no-objetualismo explícita o subrepticiamente al servicio del hombre y lo social, tal como puede señalarse en Cildo Meireles, constituye una excepción dentro del panorama brasilero, mucho más vertido hacía la gratitud anárquica de artistas como Aguilar y Granato. Numerosos artistas de Sao Paulo y Río adhirieron a la iniciativa de Granato (*Mitos ociosos*, 1978) en un intento de resucitar un gesto de «vanguardia» (bien difícil de definir hoy en día) con ocasión de la I Bienal Latinoamericana de Sao Paulo. Dicha manifestación procuraba caricaturizar un evento (la bienal) a partir del ya envejecido «absurdo» de la manifestación callejera, tratando de hacer «oposición» al sistema de bienales y al mercado del arte. El resultado, por el contrario, demostró más bien una total insensibilidad ante los tensos debates políticos de aquellos días, cuando se inauguraba la llamada «apertura» en el país, así como también una total indiferencia hacia la importancia de un sentido de solidaridad cultural latinoamericana. Ajenos a los acontecimientos en América Latina, estos artistas mostrábanse atentos tan solo a sus propios gestos irracionales y, por ello mismo, de un reaccionario individualismo.

No deja de ser pertinente –además de otros acercamientos estrictamente teóricos–preguntar a estos creadores: ¿Cuál es su público? o ¿De qué vive un artista no-objetualista? Sabemos de los problemas de supervivencia de artistas como Antonio Caro, Jonier Marín, Zabala, y tantos otros en América Latina que se enfrentan a la marginalidad en su esfuerzo por la divulgación de formas de expresión fuera de los canales usuales. En el Brasil los artistas de esta tendencia no escapan a esa regla y algunos sobreviven a duras penas, constituyendo una verdadera batalla la financiación de cada evento o propuesta que quieren realizar. Si bien algunos, procedentes de la clase media, obtienen el sustento en sus propias familias, otros trabajan como profesores de arte o de arte para

niños o de lenguas, bien como programadores visuales o –el caso de Cildo Meireles– realizan sus trabajos no-objetuales y sobreviven gracias a diseños comercializables.

Por todo esto no conseguimos apartar de nuestra mente ciertas cuestiones antiguas y básicas, tales como la ambigüedad de la «inserción del artista en las sociedades cuya estructura está en transición» al decir de alguien. Es decir, ¿cuál es la función de un artista (una antena, una sensibilidad más aguda) en nuestro medio? ¿Cuál ha de ser el compromiso social del artista? Y las dos preguntas «clásicas»: ¿Para qué sirve su producción? ¿Quién se beneficia de ella? O esta otra: ¿En qué medida la «marginalidad» de la expresión no-objetual –por ser paralela al mercado de arte tradicional– puede ser considerada eficaz y deseable para la integración del artista en la lucha de una sociedad como la latinoamericana? Sociedad en donde «el 80% de la población pasa hambre y el 20% representa al régimen» como dice un comentarista económico refiriéndose al Brasil. Siendo así, es difícil pensar en un Arte como tal, dentro de esta realidad, en estos momentos.

LA COMUNICACIÓN EN LAS ARTES NUEVAS

María Elena Ramos
Venezuela

Investigadora en artes visuales. Licenciada en Comunicación Social, con especialización en lenguajes audiovisuales de la Universidad Católica Andrés Bello. Candidata a Doctor en Filosofía en la Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Presidenta del Museo de Bellas Artes de Caracas (1989-2001). Docente universitaria. Escribe regularmente en prensa y revistas especializadas. Es autora, entre otros títulos, de: *Un museo para la paz* (1984), *Pistas para quedar mirando* (1991), *Fotociudad: estética urbana y lenguaje fotográfico* (1993), *Temas de museología* (1997). *Intervenciones en el espacio: diálogos en el MBA* (1998), *De las formas del arte* (2001), *Armónico-disonante: reflexiones sobre arte* (2001).

LA COMUNICACIÓN EN LAS ARTES NUEVAS

María Elena Ramos

Un Papel de Trabajo

Esto no pretende ser una ponencia. Se ajusta más a un papel de trabajo sobre un tema central: la comunicación en las artes nuevas, y varios temas inevitablemente relacionados a ello. Iniciado sobre la base de una encuesta pasada en Venezuela a creadores y críticos; continuando después con el conjunto de reflexiones que encontrarán a continuación, pretende ahora su tercera etapa: que ustedes, los aquí reunidos, con su participación, colaboren a «adelantar» esta investigación. Tampoco será la última etapa: el trabajo se prevé lento, a largo plazo, y no tiene otra pretensión inicial que continuar un diálogo abierto sobre problemas, que directamente nos atañen. Así, pues, cada uno de los aspectos aquí tratados podría ser estudiado mucho más exhaustivamente, tanto por esta asamblea como en la continuación posterior que irá incorporando nuevos aspectos.

La necesidad de nombrar

Arte no-convencional, lo han llamado en algunos países y entre ellos Venezuela. Arte no-objetual se ha dicho, a propósito de este encuentro. Pero ¿cumple ese arte del que estamos hablando, en rigor, con esas dos condiciones? ¿O con otras, derivadas tácitamente de nombres como «artes de lenguaje y acción», «arte de procesos»? Ante todo, se requeriría hacer distinciones entre artes del cuerpo, *performance*, *happenings*, rituales, arte conceptual, arte conceptual «mundano», arte ecológico, ambientaciones, esculturas vivientes, arte proposicional, comportamiento, arte pobre, fotografía analítica, video, polaroid, arte narrativa, nueva escritura, arte vivencial, acciones, entre otras posibilidades. Es de suponer que estas distinciones vendrán aportadas en alguna o algunas ponencias traídas a este encuentro. Por de pronto digamos que un punto común es el conceptualismo que en torno a ellas se genera y que signa, más o menos determinante, las «categorías» señaladas, desde los rituales hasta las más

mentales de las creaciones conceptuales: aquellas que ni siquiera pueden ser vistas. También las regiones marcarán diferencias: en los inicios el arte conceptual, por ejemplo, estuvo más marcado por lo poético, naturalista y subjetivo en Italia y otros países europeos, y fue mucho más racional (y escrito) en los Estados Unidos.

En cuanto a la preocupación que los venezolanos traemos por este término «no-convencional» sería siempre válida la reflexión de que todo verdadero arte, en lo que tiene de innovador y auténtico, es no convencional, así se trate de Reverón, de Picasso, de Da Vinci o de los dibujos de las cuevas de Altamira o Lascaux. La colega Elda Cerrato me comentaba en Caracas que el término «no-convencional» se parece demasiado al término «virus» en boca del médico cuando no sabe o no quiere explicar de qué enfermedad se trata. Dice Héctor Fuenmayor, en su respuesta a la encuesta citada: «[...] la denominación 'no-convencional' surge como el término que cumple la nece(si)dad de la crítica de categorizar la experiencia creativa cuando esta alcanza su etapa de socialización». A esto habría que añadir: es decir, precisamente cuando alcanza ya su propio estado de convencionalización.

En cuanto al término «no-objetualismo» dejo desde ya la discusión abierta y doy casi por supuesto que siendo título de este encuentro, otras ponencias aportarán interesantes análisis.

INTEGRAR-FRAGMENTAR

Se ha dicho que la época que vivimos es múltiple en expresiones; se ha hablado de coexistencia, se ha visto con cierta tranquilidad que las beligerancias de otros tiempos se suavizaron: ¿Cinéticos y abstractos contra figurativos? ¿Surrealistas contra impresionistas? ¿Informalistas contra realistas sociales? Son épocas casi superadas, trincheras superadas. Y, si hay beligerancia, esta se diluye fácilmente. Nuestro espacio, y el espacio de la creación contemporánea, ha sido –es– el espacio de la ubicuidad, el espacio de la fragmentación, el espacio multiplicado, estallado y –aún así– es también la multiplicación de los espacios estancos. Siento que, más que de «coexistencia» podría hablarse de diversas maneras de mirar la existencia. Pero necesito ahora ser esquemática: digamos que sintetizamos esas maneras en dos fundamentales:

- Esa que pretende (ansía, añora, sueña) encontrar la integración: el hombre, ser incompleto, busca su completud desde que nace: en el espejo, en los ojos de la madre, en la relación con los otros, y después en el sentimiento

de patria, nación, familia, pertenencia. En palabras de Lacan, «el hombre vive carencialmente». La incompletud del hombre de hoy no es solo de índole psíquica, es una incompletud social, histórica, que se agudiza en países como Venezuela, heterogéneo, sincrético, carente de referencias o más bien ignorante de sus referencias. En general, esta «manera» de sentir la existencia implica el partir desde la intuición de que se es fragmentado, hacia la búsqueda de la necesaria completud. De esto, el mito de Narciso frente al espejo del agua que le devuelve una imagen completa (aunque externa), podría ser una referencia. Y también el artista, que busca un orden, una armonía, la creación de un mundo («otro») dentro de su espacio plástico, podría ser otra referencia.

- Hay otra manera que, por el contrario, acentúa la fragmentación. La opción por Sade, por **Baudelaire**, por Dadá, o la reflexión crítica a partir del llamado **pensamiento negativo**, agudo y cáustico, que tuviera en la Escuela de Francfort (Marcuse, Adorno, **Horkheimer**) importante base teórica, es la opción tomada por buena parte de la intelectualidad y del pensamiento creador en este siglo. Narciso reconoce la distancia irreductible entre sí y su deseo (imagen). No puede completarse ni integrarse con esa imagen del espejo. No puede hacerse uno con ella. Se mira y está en pedazos. Acorde con el siglo, la expresión artística no puede sentirse, como antes, reflejada en la región áurea o el punto de fuga. No parece haber antes, durante y después de las guerras, ante el bombardeo permanente del conocimiento y la información que nos sobrepasa, o la vorágine de actividad y consumo, la aceleración del ritmo, del pulso, de la vida toda, o ante «las más sublimes creaciones del espíritu» convertidas en simple mercancía, no parece, decíamos, haber posibilidad de serenarse en las secciones áureas. Los puntos de fuga son ahora muchos, demasiados: y nos miran. La vuelta al ritual, que intenta el artista de hoy está, de hecho, teñida conceptualmente. ¿Cómo lograr aquella profunda unión entre el hombre, los objetos que creaba, la naturaleza, los dioses, la actividad, los sueños y el movimiento de sus cuerpos? Unión, integración que si tenían los primitivos, ¿cómo lograrla, decíamos, si esta visión nueva es profundamente fragmentaria?
- ¿Apoyo o denuncia? ¿Constatación o contestación?, decía Frederico Morais[1] refiriéndose a las actitudes posibles para el artista. Y se respondía: «probablemente ambas cosas». Si hablamos de integración y fragmentación

1 MORAIS, Frederico. *Artes plásticas, a crise de hora atual*. P. 43.

como maneras de palpar la existencia, deberíamos (¿o quizá no?) completar la idea diciendo dónde colocamos las distintas artes de la época. ¡Ah!, pero no es tan fácil. Porque no sería del todo cierto decir, aunque se diera como tendencia, que pintura, escultura, dibujo, arquitectura, eso que han llamado «convencionales», serían maneras por las que el hombre busca integrarse. Y «las otras», que se basan en la conceptualización, la mirada reflexiva (e incluso destructora) sobre el arte mismo como se había entendido, esas distanciadas y cáusticas, ¿serían las «fragmentadoras»? Delimitar esas tendencias podría ser punto interesante para abordar la complejidad del arte del siglo. Pero seguirá siendo difícil, o imposible porque –afortunadamente no todo podía ser tan «perfecto»– seguirán Jacobo Borges o Fernando Botero (¿pintores «convencionales»?) distanciándonos y señalándonos las fragmentaciones del mundo, y podrá seguir Barbosa (¿no convencional?, ¿«***fragmentador***"?) repartiendo cintas para ***construir*** sombreros en sus poemas de acción o seguirán Jeny y Nan haciendo poesía plástica con sus cuerpos, ayudándonos a creer que quizá algún día podamos encontrar lo que nos falta: completud, integración, coherencia.

¿Fragmentación? ¿Integración? ¿Ambas?

De lo Artístico a lo Estético:

> *"Más importante que crear una forma es hoy dar forma a los elementos entre los que tenemos que vivir".*
>
> *X.R. de Ventós*[2].

La relación con eso que llamamos «la realidad», la reflexión sobre ella, su copia, su recreación o su transformación (en sentido plástico, en sentido social o político) ha sido característica del arte de todas las épocas. Pero es quizá a partir del Impresionismo cuando el artista se plantea de frente «la realidad» como problema y comienza, progresivamente, a desmaterializarla. Abstraccionismos, neoplasticismos y constructivismos, se alejarían mucho más del objeto hacia la forma plástica pura. Fragmentando, las llamadas vanguardistas se habrían alejado cada vez más de aquella mimesis de los griegos y de aquel naturalismo renacentista o de los realismos sociales tan estimados

2 DE VENTOS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. P. 134.

en la América de la primera mitad del siglo. Pero he aquí que los creadores –y en esto al menos en su formulación teórica hay que dar gran importancia al pensamiento del «arte nuevo» quizá desde Duchamp y sus objetos encontrados– vuelven a mirar «sintiendo» la realidad, cotidianidad, mundo «efectivo». El hombre y su entorno ecológico, su entorno social, político y económico, pero también su precariedad psíquica, su sensorialidad olvidada, su permanente necesidad de comunicarse, amar, crear. Esto, unido a –o como una causa-consecuencia de– la reflexión crítica sobre el objeto de arte, la obra única, sobre el museo como sitio de congelación de los productos acabados, sobre mecanismos de adquisición y coleccionismo, sobre la revalorización del propio cuerpo como herramienta primera, pobre y directa de expresión-comunicación, todo ello iría llevando a estos artistas y a algunos públicos, a revalorizar vida sobre arte. De lo artístico mucho más circunscrito a la obra, o al producto o al evento mismo como hecho material y expresivo, se va pasando –o sería mejor decir: se pretende, se desea, ir pasando– a lo estético: que es necesariamente, también lo ético.

Realidad de lo visible, tangible, cotidiano. Realidad de lo imaginario y lo subjetivo. Exterior e interior. El hombre en el mundo. El hombre consigo mismo y sus semejantes. El hombre en armonía con la naturaleza –aunque la «forma» que nos llegue sea el hombre destructivo de la naturaleza–: lo que podría ser y lo que es.

Para Marco Antonio Ettedgui: «[...] la obra es estructura partiendo siempre de un caso real ocurrido (u ocurriendo) en la vida de la ciudad [...] no quiero espectadores, quiero ciudadanos, humanos, habitantes», y en *Tres informaciones para Colombia*, dice: «[...] el evento más importante de este año, en Caracas, es el asesinato de tres niños en [la zona de] Mamera. A él le han dedicado los medios impresos más espacio que a las giras de nuestro Presidente por el país, lo que usualmente ocupa más lugar en nuestros medios». Para Ettedgui, la «realidad» toma una forma característica: es aquella conocida a través de los medios de comunicación: una «realidad» en sí misma, y al mismo tiempo una reflexión sobre la «realidad» social, política, económica, que el periódico reseña. Diría Claudio Perna en la encuesta: «[...] la polifacética realidad circundante es primerísimo emisor: una cadena de eventos junto con una sucesión de círculos concéntricos [...] prensa y televisión son las dos grandes formas de arte contemporáneo (palabra e imagen): el público es infiltrado a cada instante con dosis y sobredosis de inconsciente. Los mensajes artísticos son lentos, los medios de comunicación colectiva son veloces y agotadores».

Un mundo en el que no haya artistas, porque todos los hombres sean creadores, es idea que se repite –Marx, Mondrian, las vanguardias de este siglo–. Transformación de la vida y transformación del arte. No «muerte» del arte como sugieren, o vociferan, los apocalípticos. Diría Romero Brest: «[...] el descrédito [de las palabras arte, artista, artístico] proviene de que los artistas fracasan en el intento de fundir el arte y la vida. Y los pocos que tienen éxito son difícilmente aceptados [...]». Y en otro momento: «[...] se halla más goce imaginario en las imágenes vivas que en las revividas por el artista. En consecuencia es la estética la que triunfa»[3].

Comunicación: palabra resbalosa

> *«Espero ser visto como un comunicador, un copartícipe del caos vivencial», dice Carlos Zerpa. Y Ettedgui: «No soy un conceptual, soy un comunicador, un informador».*

La inquietud original de este trabajo se plantea en torno a la comunicación. Así, la encuesta que se pasa a los artistas intenta indagar su interés en este aspecto y cómo se plantean ellos, en la práctica, situaciones como creación de los códigos, presencia, participación y relación con el espectador, decodificación, espacios preferidos en donde producen su encuentro con el público, etcétera. Debo decir que si bien muchos artistas corrientemente se asustan, se ríen, o retroceden ante la palabra, consideré que esto debía variar en el caso de los artistas «nuevos»; pero, de todas maneras, asumí la comunicación, conscientemente, como centro de mi trabajo, aún a riesgo de ser considerada «parcial» o «cartesiana». Lo hice, pues, en la medida en que me he acercado a intentar comprender las artes nuevas; sentí que, como jamás antes se diera, los nuevos artistas –y por vías del todo diferentes a las de una rigurosa teoría de la comunicación que habla de emisor-mensaje-receptor-canales; o medios fríos y medios calientes; o ruido, etcétera– tienen, en teoría, una aguda conciencia del público participante –por lo tanto público estimulado, o tocado, o concientizado, o sensibilizado, u otros etcéteras– y tienen también una aguda conciencia de «concepto por encima de objeto» o de «vida por sobre arte». Estimulación, participación, concepto, vida, son palabras (y no solo éstas, por

3 ROMERO BREST, Jorge. En Damián Bayón (compilador). *América Latina en sus artes*. P. 109.

cierto) que remiten a una «salida de sí mismo». Transformación de arte y de la vida, transformación de la conciencia y transformación del otro necesitan de la comunicación. Son comunicación. En teoría, todos los artistas estuvieron de acuerdo en asignar a la comunicación una real importancia –en el caso de Carlos Castillo, para poner un ejemplo muy claro, el centro de su propuesta es «Comunica-acción»–.

Pero ¿de qué comunicación estamos hablando? ¿Cómo entenderla? Creemos en ella como mecanismo flexible, de apertura y no de cierre; de estímulo a la imaginación y no al esquema; de apertura, sí, de la conciencia a la multiplicidad. Recuperar el valor de la polisemia y la ambigüedad como procedentes y estimuladoras de un alto nivel en la conciencia. «La función del arte no es transmitir sentimiento para que los demás puedan experimentar el mismo sentimiento. La verdadera función del arte es expresar sentimientos y transmitir comprensión». Es el criterio de Herbert Read[4]. «El público se hace partícipe-cómplice y se convierte en interlocutor», dice Carlos Zerpa. Barbosa, por su parte, llamará a su público «mis semejantes».

Desde Heráclito se habla de participación. En Oriente, este ha sido factor importante. La existencia de museos, crítica, docencia de arte, por distintas vías y en distintos niveles se ha preocupado de incentivar la participación. Los medios masivos han llevado la participación al clímax: de tanto estar en todas partes, saber de todos, entusiasmarnos por las cosas más disímiles o ir perdiendo el interés aun por las más valiosas, nuestra participación –esa que nos piden en el «usted decide» de la publicidad comercial, o el «hágalo usted mismo» de nuestra sociedad desechable, y hasta el espejismo de participación del voto que promueve la propaganda política, o hasta el «elija usted su pareja, su casa, su vida»–, se ha vuelto una participación gris, alienada, y paradójicamente, pasiva. Ese ser habituado a la «participación pasiva» es también el público del museo, la galería, la plaza donde se presenta un *performance*, por ejemplo. «Tanto en arte como en política o en lo que se quiera, la participación no es ninguna garantía de bondad. Puede ser también una farsa, por desgracia no solo inútil, sino contraproducente», dice Antoni Tápies[5]. Y, refiriéndose críticamente a las artes de vanguardia, Erich Kahler diría: «la incertidumbre del lenguaje a menudo produce una incertidumbre en el sentimiento. La gente se pregunta: ¿de veras estoy sintiendo? ¿Vale la pena sentir?»[6].

4 READ, Herbert. *El significado del arte*. P. 149.

5 TÁPIES, Antoni. *El arte contra la estética*. P. 88.

6 KAHLER, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. P. 127.

Participación puede ser actividad mental o actividad física. En todo caso, salir de la quietud, activar e incluso reaccionar y pasar a crear. Pasar a crear sería el más alto nivel en este juego participante, si es que damos a la acción una gran importancia. Acción física, o cuando menos visible, constatable: el artista tiene la evidencia de que el público continúa su creación, de que no deja morir el impulso. Pero si entendemos la participación como algo más mental, en su sentido más amplio, habrá también participación (o podría no haberla) ante una escultura, una pintura o un dibujo de cualquier época. ¿Quiénes y cómo participan, en estas y en las otras artes? Jenny y Nan habrían dicho que el proceso «...no es satisfactorio, o solo en una minoría. Las personas que realmente concientizan las propuestas son de un círculo reducido, generalmente una élite». Contestando una pregunta de la encuestas, el investigador Axel Stein dice: «[...] si en muchos casos estas manifestaciones son hechos que "nada dicen a la gente" es posiblemente porque, por una parte, la transacción que el artista desea establecer no tiene la suficiente fundamentación (deductiva-conceptual o poética); o que su mensaje necesita para definirse como corporeidad de más posibilidades *expositorias* (más espacio-tiempo) a su disposición o, por otra parte, que el espectador no disfruta y concientiza porque tal vez no se le ofrezca la posibilidad de hacerse familiar y hasta elastificarse ante los alfabetos, sistemas y composiciones propios a estos tipos de arte».

Los artistas nuevos no se conformarían con la percepción del público. En teoría, al menos, necesitan vitalmente del espectador para que su trabajo cobre una existencia. Si la afirmación según la cual la polisemia, la ambigüedad, y por tanto la multiplicidad de cocreaciones, produciría también la multiplicidad de hechos estéticos a partir de una proposición inicial y esto se aplica de modo general, ya en lo concreto; algunos artistas de partida «cuentan» con el espectador-creador: «la creación del código es la experiencia del espectador mismo, él la configura y reflexiona», dice Alfredo Venemoser. Y Claudio Perna diría «decodificar no es un aspecto único [...] hay la experimentación y la vivencia». Yeny y Nan hablan de una «[...] conversación de la obra y el individuo que la percibe". Para Zerpa, más radical, «[...] si no hay comunicación o si esta es poca, consideraría mi propuesta inexistente».

La «obra» requiere al observador. Él la «termina» (en sentido más clásico) o la continúa, la adelanta, la recicla (en sentido más contemporáneo). La obra es un «producto-común» de creador y receptor. Esto se ha dicho siempre, pero con las artes nuevas se pretende que ese «reciclar, continuar, adelantar» implique algo más concretable: para el artista que ve al «cómplice» convertido en

artista, para el resto del público que ve a su compañero fugaz convertido en participante. Una pregunta abierta: ¿esto se logra?

La participación como un «momento» del proceso de aprendizaje de un público es preocupación hoy de los museos que hacen de «lo abierto» y de «lo didáctico» ejes de su acción. Mayakovsky diría: «[...] el arte no es para la masa desde su nacimiento. Ella llega al arte al fin de una suma de esfuerzos. Es preciso saber organizar la comprensión»[7]. En el grupo de artistas encuestados una sugerencia se repite: más información, más formación de un público. Hablando de la crisis de apoyo, divulgación, investigación, Perna dice: «todo esto no afecta solamente al público sino a la formación de artistas jóvenes [...] el proceso del arte es muy lento, su captación toma tiempo. Lo que crea público es la fuerza con que es percibida "la obra" (¿la señal?) por el receptor. El público es heterogéneo, las lecturas son heterogéneas. Las señales con que se anuncian las obras son captadas y codificadas multidimensionalmente».

La comunicación podrá darse por coincidencia, por ruptura o confrontación, por choque o hasta por tedio, sorpresa o burla por parte del público. Pero hay que tener claro que la comunicación puede no darse en absoluto. Aquí, claro, es necesario recordar que la persona puede buscar placer en el objeto artístico o en el evento «las personas estiman sus placeres y rehuyen lo desagradable [...] pero el placer es algo enteramente exterior a la obra misma»[8], dijo Osborne en su *Estética* refiriéndose a la manera en que el hombre se ha acercado tradicionalmente al arte. El placer, que no es una cualidad para establecer valor artístico, puede entonces ser «[...] un engañoso espejismo de valor». Más cerca de nosotros, Héctor Fuenmayor diría «[...] a la comunicación suele confundírsele con el fenómeno de la coincidencia [...] pero coincidir no es necesario [...] coincidir es estáticamente grato; "no entenderse" lo hace todo posible». Importante aquí notar que este «no entenderse» de Fuenmayor está entre comillas.

Hay posturas muy variadas y a veces simplemente variados matices en torno al tema, en la encuesta realizada o confrontando la opinión de diferentes personas. Un estudio de la teoría en relación a la *praxis*, en los artistas concretos aportaría indiscutiblemente más datos. Algunos, y esto no se reduce ciertamente al caso de Venezuela, siguen siendo cerrados, elitistas, incluso algunos creadores preocupados por la comunicación. Ciertamente esa especie de clandestinidad en que hasta ahora han vivido, en muchos casos ha ayudado

7 MAYAKOVSKY. *Estética y marxismo*. Tomo II. Citado por Adolfo Sánchez Vásquez. P. 338.

8 OSBORN, Harold. *Estética*. P. 78.

también a crear mitos. ¿Hay esperanzas de que esto que es, en teoría, una «vuelta a lo humano», esto que en teoría es una «herramienta» para que el hombre sea más reflexivo y partícipe, salga del grupo de iniciados y revierta, en definitiva, en la vida? Recordemos, con Osborne, que en cuanto a la captación de las obras de arte por el público hay periodos espléndidos, nulos, correctos, indiferentes o hasta francamente hostiles. Si hemos hablado de la comunicación-coincidencia, de la comunicación-desacuerdo, de la comunicación-ruptura, de la comunicación-choque y hasta podemos hablar de la comunicación-ruido, no podemos cerrar esta sección sin ahondar en el peligro de la no-comunicación.

Para Marta Traba «[...] toda viabilidad de la vanguardia tiene que pasar por la experiencia de usar un lenguaje comprensible y un código capaz de ser desentrampado por el público»[9]. Partiendo del concepto de las vanguardias (en el vacío) dice que «[...] se producen comunicaciones indescifrables para el público, por completo ajeno a sus códigos secretos y elitistas». Más que de «comunicaciones indescifrables», frase que podría resultar paradójica, preferiremos hablar de no-comunicación. Para Traba, el tedio es uno de los fantasmas presentes en las artes nuevas (o algo más que un fantasma, obviamente). El tedio es palabra que usaría Acha para hablar de: «[...] la supresión y enrarecimiento que muestran las obras "abiertas", aquellas que tienden a ir más allá de la polisemia, y que suelen generar el tedio». Tedio, que según Acha –y en esto se cambia la dirección de la crítica– «[...] pocos aprovechan como la obligada entrada a la percepción del tiempo en su elementalidad más profunda» –recordemos que para Acha, y refiriéndose más concretamente a las acciones corporales, el tiempo es punto central, al que vincula no solo el tedio sino también el suspenso y también la redundancia y la sorpresa–.

Si seguimos con la «no-comunicación» podemos volver sobre las palabras de Stein: «[...] una causa puede ser que la transacción que el artista desea establecer no tiene la suficiente fundamentación (deductiva-conceptual o poética)», y nos agregaría Zerpa: «[...] sugeriría un mayor estudio del público al cual se le pretende hacer llegar el mensaje [...] un dominio mayor de la simbología a emplear [...] el manejo de la técnica y el medio a emplear; estrechamente ligadas al concepto; porque solo de esta fusión saldrá una obra válida (sobre todo si "el concepto" se une a la conciencia) [...]». Se dan también problemas «cuando los artistas (aún siendo muy serios) no estructuran bien sus propuestas o estas son completamente abstractas», concluye Zerpa.

9 TRABA, Marta. «*La tradición de lo nacional*», ponencia. P. 39. Caracas, 1978.

Ni la exigencia más «cartesiana» de la teoría de la comunicación ni el desprecio absoluto por la comunicación por parte de artistas de distintas épocas ni el pensar que «todo está permitido» en el arte de hoy y por tanto cualquier improvisación es válida ni el regodearse y alimentar lo cerrado e incomprensible ni el magnificar la técnica por encima del concepto ni, en su contrario, reducir a casi cero la necesaria formación en el manejo de los medios, son hoy ya posturas que puedan sostenerse con respecto del arte. La historia del arte ha recorrido un largo camino, los medios de comunicación masivos han ganado un amplio terreno, el hombre de hoy ha llegado a demasiados callejones sin salida.

Para el nuevo artista la comunicación es, además de lo dicho y todo lo que pudiera decirse, una herramienta básica en su indagación del hombre, del arte y de sí mismo. El artista de hoy no puede dejar, como el de antes, al museo, a las instituciones culturales o a la crítica especializada, la responsabilidad casi total en la apertura de las conciencias y las sensibilidades. Entre otras cosas porque correría el riesgo de ser «difundido» y «enseñado» *a posteriori* y, una vez producida su socialización-convencionalización, desperdiciando el potencial de su aspecto «vivo».

Pero sobre todo porque, si es coherente, el nuevo artista se asumirá como un catalizador en el proceso de transformación del hombre y por tanto de sí mismo y de su sociedad.

El Entorno como problema... pero ¿cuál entorno?

A través de la preocupación por la comunicación abordo el problema del entorno, aunque a esta «Roma», reconozco, habríamos podido llegar por cualquier camino. Cuando digo entorno pongo implícitos conceptos como región y universo; conciencia social, conciencia estética y política; originalidad, autenticidad o sus contrarios; vanguardia estética y vanguardia política, psicología y sociedad, etcétera. Pero parece necesario aclarar por qué quise llegar aquí a través del hecho «comunicación». Quizá el problema se da a la inversa: buscando las posibles causas de la no-comunicación o de la comunicación deficiente, creí encontrar en la problemática del «entorno» algunas respuestas. Conversando con público, con estudiantes de arte (que también son público), asistiendo a «acciones» o leyendo libros y revistas, le queda a uno una pregunta flotando: ¿por qué la gente, en tantos casos, no experimenta conmoción alguna con las artes nuevas? Hemos visto hasta aquí, en las páginas anteriores, distintos

tipos de comunicación, bastante heterodoxas y perfectamente válidas, y hemos visto también una serie de posibles razones para la no-comunicación. A esas y otras razones, como desinterés oficial, miedo oficial, sistemas mercantiles tradicionales de arte, se sumarían, además del de los códigos ya planteados, el problema del «tema». Sé que esta palabra podrá aún asombrar a algunos, en pleno 1981, y dirigiéndome a un pensamiento de vanguardia.

Dice Acha: «[...] pese a todo, la cultura impregna siempre lo biológico. A tal punto que, por desnudo que esté el cuerpo humano, siempre se vestirá de significantes o lo vestiremos de significaciones»[10]. Aquí, naturalmente, queremos entender la palabra «cultura» como totalidad. Acha se refería en ese caso concretamente al arte del cuerpo (el máximo de la simplicidad y «pureza» o autenticidad del cuerpo desnudo). Pero incluso ese cuerpo desnudo «se vestirá de significantes, lo vestiremos de significaciones», dice. Con mayor razón, los demás recursos usados por los creadores nuevos (ropas, objetos, máquinas, fotografía, video, etcétera) estarán todavía más «vestidos», en muchos casos, de significantes y significaciones que aquel cuerpo desnudo.

Cuando el nuevo artista se plantea, en su teoría, un paso de lo artístico a lo estético (y a lo ético) cuando habla de vida, realidad y cotidianidad por sobre «arte»; y cuando produce una reflexión crítica sobre los mecanismos de la obra única en el tiempo y en el espacio –léase vigencia o perdurabilidad, léase coleccionismo y mercado, entre otras posibilidades– todo lo cual tiene, de paso, un matiz político, entendiendo lo político de la manera más amplia, nosotros, público, quisiéramos encontrar cierta corporeización de todo eso y no siempre la hallamos. A veces el lenguaje empleado dice muy poco en nuestro aquí y ahora y esto puede influir también en la no-comunicación.

Cuando en Caracas se presentó recientemente Alfred Venemoser, joven artista vienés residenciado en Caracas, quedó un pequeño revuelo en los medios culturales (museísticos y estudiantil). Venemoser, en su carpa, tenía un contacto persona a persona con cada uno del público. Este podía, luego, si quería, declarar ante la cámara de video lo que pasó o inventar su propia historia. El revuelo se produce porque Venemoser, con una hojilla *Gillette* se corta un poco el labio y se riega la sangre por el rostro. La persona que está en aquel momento con él recibe una «comunicación-choque» y lo ahí ocurrido fue comunicado con preocupación a otras personas del ambiente (cultural) donde se

10 ACHA, Juan. «El Arte de las Acciones Corporales». En *Revista Arte en Colombia*. Octubre, 1980. P. 47.

desenvuelve. Ya el grupo de la llamada Escuela Vienesa (Herman Nitsch, Gunter Brus, Otto Muhl, Rudolf Schwarzkogler) había trabajado sobre concepciones psicoanalíticas. Sadismo, masoquismo. Gillo Dorfles hablaría, refiriéndose a este grupo, de «[...] confusión entre elementos míticos, estéticos, sociológicos, en realidad extrema, lo que se revelaba, sobre todo, como una justificación para prácticas sadomasoquistas abyectas»; por ejemplo, la matanza de animales por crucifixión[11]. Los vieneses se hicieron automutilaciones, por los fines de los cincuenta y los primeros sesenta. Y uno puede decir: eso fue hace más de veinte años. Esta frase, por cierto, repetida con frecuencia en relación a lo que sucede en nuestros países latinoamericanos con el arte y otras cosas que nos llegan, viene a sonar aproximadamente a epitafio. Claro que aquí hay que recordar que para un latinoamericano, y mucho más para un venezolano, un edificio de quince años es ya un edificio viejo y una mujer de 35 «ya no tiene mucho qué buscar». De que las cosas nos llegan con retraso ya se ha hablado mucho. Eso es una realidad, pero quizá el factor tiempo no debería ser, por sí solo, preocupación central. Los pintores siguen hoy estudiando a, y dejándose influenciar por, Rembrandt, Durero, Leonardo, Cézanne, Picasso; el Barroco o el romanticismo no son ajenos a nuestro tiempo; la «vuelta al ritual» de muchos artistas nuevos son signos del dinámico juego del tiempo. Ya Giulio Carlo Argan dedicó un interesante libro a *El pasado en el presente*, el revival en artes plásticas, arquitectura, cine y teatro. Pero si no es el «tiempo» (lo viejo, lo «superado», lo repetido) lo que nos preocupa más, ¿es acaso el espacio, lo regional contra lo llamado «universal»?

Al pensamiento de Romero Brest de «recibir y no gestar» podríamos agregar el de Gubern: «[...] el trasplante, por obra y gracia del mimetismo, puede engendrar verdaderos monstruos, porque lo que en otros contextos es históricamente coherente con la evolución de un proceso largo y complejo, aquí puede ser una mala caricatura implantada con el fórceps del subdesarrollo»[12]. Y podríamos añadir el pensamiento de Ferreira Gullar: «[...] el arte de vanguardia en un país deberá surgir del examen de las características sociales y culturales propias de ese país y jamás de la transferencia mecánica de un concepto de vanguardia válido en los países desarrollados»[13]. Subrayemos hasta aquí frases como «examen de las características sociales y culturales propias»

11 DORFLES, Gillo. *Al di la della pittura*. P. 244.

12 GUBERN, Román. *Comunicación y cultura de masas*. P. 115.

13 TRABA, Marta. Citada por Ferreira, Gullar.

y «transferencia mecánica». Rubert de Ventós habría hablado de «sintagmas endurecidos». Y Calzadilla, en la encuesta, diría: «No se trata tan solo de ausencia de una problemática reconocible como nuestra, sino de la adopción de formas que se consideran en sí autosuficientes y que al formularse como tales se convierten en el contenido mismo; para nosotros debería ser importante recrear las formas de los lenguajes de acción librándolas del molde estético aceptado para adoptarlas a las formas que les puede imprimir el contenido de nuestra problemática (latinoamericana). En este sentido, Carlos Zerpa realiza, a mi parecer, una importante contribución». El ejemplo de Zerpa, en el caso venezolano, es imprescindible, por cierto, en este punto del trabajo. Él dice: «[...] solo en la medida que el creador (bien sea convencional o no-convencional) se enfrente a la problemática real de este país, y por medio de una toma de conciencia y un acto revolucionario luche por un cambio de las estructuras socio-políticas y culturales que imperan en Venezuela, y trabaje seriamente en la evolución física, psíquica y espiritual de sí mismo como individuo, solo en esa medida podrá contribuir con la transformación que hará de Venezuela un país verdaderamente libre [...] y solamente así comenzará desde ya a entender la simbiosis entre el arte y la vida». Marco Antonio Ettedgui («informador») habría hablado de «aproximaciones» para aprender a conocer la personalidad de nuestro Presidente o de «solucionar el tráfico de Caracas».

Pero el caso de Zerpa nos resulta particularmente interesante, además, por cuanto a sus retóricas «patria» y «religiosa». Enfrentadas a la fetichización del consumo en su propuesta, están surgiendo «respuestas» («¿participación?») precisamente en esas mismas retóricas. Y no solo la respuesta «en retórica artística» a que estamos habituados. ¿Y cuáles son esas respuestas? Las clausuras de sus exposiciones, el despido de funcionarios que le han presentado, los temores oficiales a lo sacrílego y lo antipatria personificado en Zerpa, o la amenaza de la gente de la calle molesta ante lo que «Zerpa hace con José Gregorio Hernández», por ejemplo, –«en los últimos tiempos (dice Zerpa), he dejado de presentar mi trabajo en la calle por la inseguridad física que esto representa para mi persona a causa de los temas que trato»–. Parece haberse establecido un diálogo (estético, ético, político) con el poder y con la religión, verdadera «realidad» en nuestros países y protagonistas centrales en el trabajo de Zerpa.

Roberto Fernández Retamar habría hecho una interesante reflexión: «[...] una de las infelicidades de este siglo ha sido, precisamente, la separación entre las dos vanguardias, la política y la estética, las cuales habían demostrados que podían fertilizarse mutuamente en los primeros años de la Revolución rusa, los

años de Lenin y Lunacharsky, de Einsenstein y Mayakovsky, de los constructivistas y los llamados formalistas»[14].

Volvemos entonces ahora sobre el caso Venemoser, –quien por cierto en sus respuestas a la encuesta da gran importancia a la necesidad de apertura de los artistas nacionales, a la necesidad de invitar artistas y críticos de otros países–. Si no nos preocupa tanto que «hace veinte años» los artistas vieneses se hicieron conocidos por sus automutilaciones, como no nos preocupa que Stieglitz hiciera, a fines de los años veinte, estudios de nubes similares a lo que ahora hace Pedro Terán, sí, en cambio nos parece oportuno preguntar si hoy, en Caracas o en nuestros países, tiene real trascendencia (más allá del choque, desconcierto general) el hecho de cortarse los labios. Sangre, guerra, fascismo, sadismo, masoquismo, eran marcas muy profundas en la Europa de los cincuenta.

Debo decir, por otra parte, que el *Persona a persona* de Venemoser no solo planteó este tipo de acción. Yo misma tuve la oportunidad, como «público», de un encuentro mucho más conceptual y también más poético y recibí el estímulo a una participación que abriera, reciclara, continuara su propuesta, –claro que cabe preguntarse si yo, o cualquiera de los aquí presentes, funcionamos auténticamente como «público»–.

El problema del «entorno», y unido a él el del «tema» tratados ampliamente, y el de «las transferencias mecánicas» es delicado. Pero preguntarse, en este y los demás casos, sobre «conciencia nacional o universal» o sobre autenticidad y mecanismo formal, o sobre coherencia entre una teoría que apela a la vida y su correspondiente corporeización en imágenes o en acciones, siguen siendo, y las defendemos como tales, preguntas válidas.

Ciertamente, si Diego Rísquez conmueve con su *Bolívar, sinfonía tropical*, búsqueda de referencias, indagación en la cultura del país y Latinoamérica, capacidad de abstracción y de totalización más allá de lo regional y conocimiento de oficio, y si nos lleva a pensar y revivir al Bolívar y los héroes de su tiempo y también al otro Bolívar y los otros héroes: los de los libros de historia en nuestras manos cuando éramos niños y comenzaba aquella iconografía a incorporarse a nuestro pensamiento, o si Perna nos pone a reflexionar sobre la cambiante geografía caraqueña, elaborando conceptos que se apoyan en el hecho «real» de ser él mismo un geógrafo, también podrá conmovernos la *Acción divisoria del espacio* de Jeny y Nan, propuesta mucho más plástica,

14 FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. En SÁNCHEZ Vásquez (compilador). *Estética y Marxismo.* Tomo ii. P. 339.

abstracta, a partir del cuerpo humano, que no indaga sobre la realidad nacional y latinoamericana y que bien pudo haber sido planteada en y para cualquier lugar del mundo.

Si todo esto es complejo en cualquier país latinoamericano, resulta más difícil aún en países como Venezuela, y quizá haya cierto paralelismo en este sentido con Argentina. En Venezuela, una de las características reales es la heterogeneidad y la «coexistencia». Quizá esta misma heterogeneidad y carencia de referencias claras podría ser tema de indagación y propuestas muy variadas por parte de los artistas nuevos, cosa que se ha realizado escasamente. Dice Rubert de Ventós[15] «[...] desmitificar el arte representativo no es, pues, inventar un nuevo mito de su muerte, sino, simplemente, encontrar su sucesor: el nuevo código o contingencia que va a tomar un papel y cumplir su función de conectar el arte con la realidad y hacerla inteligible». Para América Latina las artes nuevas podrían –y si fueran del todo coherentes con su «conciencia de sí», con su teoría, necesariamente debería ser así–, cumplir esa función, entre muchas otras, de «conectar arte y realidad y hacer a esta inteligible». Arte como transparencia (más que arte como referencia) no son conceptos nuevos pero siempre pueden apoyarnos a la hora de seguir preguntándonos sobre qué sucede en la mente del público y de cada uno de nosotros, en qué y con qué nos reconocemos, no solo ni fundamentalmente el domingo en los museos o en el sitio del *performance* sino cada día, en los distintos espacios de la vida. Dice Umberto Eco: «Nos preguntamos si el arte contemporáneo, al educar en la ruptura continua de modelos y esquemas, no puede representar un instrumento pedagógico con función de liberación, en cuyo caso su discurso superaría el nivel del gusto y de las estructuras estéticas para insertarse en un contexto más amplio e indicar al hombre moderno una posibilidad de recuperación y de autonomía»[16].

¿Nuevos para abordar el arte nuevo?

Este papel de trabajo no puede extenderse indefinidamente. Pero para los próximos pasos de esta investigación será necesario profundizar en las nuevas maneras de aproximación. Hay una conciencia generalizada de que el lenguaje para el análisis, la crítica, la didáctica, usado hasta ahora, ya no puede

15 DE VENTOS, Xavier. *Op. cit.* P. 16.

16 ECO, Umberto. *Obra abierta*. P. 187.

funcionar exactamente. Tal vez, muy posiblemente, a este encuentro se hayan traído aportes novedosos en este sentido. El hecho es que esa nueva aproximación no se refiere solo al lenguaje del investigador, del crítico o del profesor. Abarca también la problemática del museo y también de todos los espacios fuera de él. Abarca la formación del público por variados mecanismos, en los que los medios de comunicación de masas son fundamentales y abarca todo lo derivado de las «artes nuevas en el tiempo», es decir el arte-documento y todo lo que ello implica para la historia del arte. En cuanto al artista mismo, la teoría puesta en acción deberá obligar o deberá, mejor, llevar implícita una profunda toma de conciencia de su rol en la sociedad.

Se nos ocurren algunos puntos básicos como plataforma (obviamente muy parcial) de lo que pudiera ser un «nuevo abordaje».

- Dejar de entender la historia como lo pasado (pasivamente). Mirar la historia como lo presente e incluso como el futuro (activamente). Esto como condición necesaria para artistas, museólogos, investigadores, etcétera. Axel Stein opone los términos «seguro y pasado» a sus antónimos «incertidumbre y presente», por ejemplo, refiriéndose a las clásicas actitudes de las instituciones culturales hacia lo nuevo.
- Las artes nuevas surgen en lo que se ha llamado «la era de la comunicación». El tiempo lento de las artes hasta ahora, que forzaba y requería del ensimismamiento, se ha opuesto al tiempo-prisa y hasta al tiempo-desecho más semejante al de los medios de comunicación masivos. Pero no solo hay similitud por el tiempo. Hay también la creación de hábitos previos: el hombre de hoy está habituado a la pequeña pantalla de televisión o a la familiaridad de lo que vemos (sentimos) en cine. Cine y video son parte importante en los nuevos lenguajes. Una pregunta abierta: ¿cómo deberá abordar la crítica a los M.C.S.? Ettedgui, en su arte «informacional» toca un aspecto interesante: vida y cotidianidad con el tamiz de la prensa que es, a su vez, vida y cotidianidad. Se emparenta esto con aquella teoría que Acha exige se ejercite en «[...] comentarios, en los medios masivos, sobre los acontecimientos públicos que inciden en la sensibilidad colectiva». A lo que Traba agregaría que este reclamo «[...] no solo es atendible sino que traslada efectivamente el trabajo del crítico (o teórico) del campo del análisis de obras y movimientos hasta el campo empírico de la vida diaria de la colectividad»[17]. Ida, vuelta, ida, vuelta, desde el arte a los medios de comunicación. Lo masivo de los medios de

17 TRABA, Marta. *Op. cit.* P. 30.

comunicación y lo restringido hasta ahora de las artes nuevas, plantea, en cambio, marcadas diferencias hasta el presente.

- Se requiere ahondar en el problema de la autenticidad y la originalidad. Pero esto, si hemos de ser rigurosos, no solo podrá ser aplicado a las llamadas artes nuevas. Hay, en la época, en el mundo entero, una crisis de «auténtica originalidad». Pensamos que aclararnos sobre este aspecto desbloquearía algunos puntos muertos.
- El espacio para la comunicación, para la expresión, para mostrarse. «El contexto en el cual se sitúa una obra de arte se convierte en una extensión de la obra, y toda variable que se conjugue con ella la cargará siempre de significado», dijo Fuenmayor en la encuesta. Este del espacio es tema básico en el que hay divergencias: ¿Es el arte nuevo, arte para los espacios de la acción o para los espacios de la contemplación? ¿Están siendo en verdad los museos, los «sitios vivos» (espacios para la acción) que los tiempos requieren y ellos mismos anuncian? ¿Se carga, contradictoriamente, el arte nuevo cuando se inserta en el museo? ¿El museo es ideal para las acciones de los artistas nuevos (***performances***, etcétera) o más bien para los documentos que a partir de esas acciones quedan (videos, súper 8, etcétera)? Pedro Terán, un tanto decepcionado de experiencias en las calles de Londres, volvió los ojos al museo. Y diría francamente: «[...] siempre (en la calle) hay el riesgo de ser considerado un loco ¿para qué trabajar en la calle cuando la finalidad buscada son las paredes de un museo o galería?» Pero, nos preguntamos, ¿es que siempre « la finalidad buscada» es la pared del museo o galería? Para Perna, galerías y museos resultan importantes por la captación de un público ya habituado. Diego Barbosa diría que la marginalidad (de calles, plazas, supermercado) «[...] tiene un sentido social muy específico». Diego se ha propuesto un juego de transferencias a partir del público de museos para reflexionar sobre otros contextos y otros públicos más «marginales». ¿Es esto posible? Para Rísquez, el «[...] artista debe sobrepasar el problema de dónde se presenta». Mientras, Javier Vidal irreverencia con el uso la teatralidad del espacio barroco, el corral shakesperiano, el teatrillo del palacio colonial. Quizá viene al caso cerrar este punto con un cáustico comentario de Tápies: «[...] espíritu destructivo que en arte, por lo demás, ha sido ya suficientemente experimentado, valorado y sobre todo encauzado para no correr el riesgo de acabar tirando piedras indefinidamente sobre el propio tejado».

- Se necesitan encuentros como este, y reuniones de discusión en los ámbitos nacionales, reflexión y análisis no solo sobre «artes nuevas» y «artes nuevas en otros países», sino, particularmente, sobre las realidades que afectan la producción misma del hecho estético: preguntarse y producir conceptos y acciones en torno a arte y mercado, a políticas culturales, a presupuestos «*cenicientescos*» otorgados a nuestros escuálidos departamento de cultura, sobre estética y comunicación, sobre comunicación como estética, sobre la responsabilidad del creador en cuanto a universo cultural en cuanto a región cultural, en cuanto a sectores y subsectores culturales. «¿Qué es el arte nuevo en una sociocultura petrolera?» es una pregunta general que lanza Ettedgui. Podría servir para iniciar un diálogo.
- La visión no puede ser única sino múltiple. Para «comprender» ciertas formas sintéticas (cine, video, fotografía, teatro, espectáculo, literatura, pintura, dibujo, escultura, fotocopia y cuerpo libre e improvisante) ¿nos sirven ya los mismos parámetros de tiempo, espacio, ritmo, movimiento, textura, aplicados de las mismas maneras? ¿Cómo analizar lo visual-táctil-sonoro? ¿Siguen siendo válidos los lenguajes particulares de expresión gestual o de movimiento de actores, o de encuadres, angulaciones, montaje, luz, cámara y contracámara, definición de la imagen? ¿Debe el nuevo teórico (¿el crítico plástico?) conocer de música, de teatro, de cine? ¿Debe conocer de estética, sociología, semiología, historia, comunicación, etcétera? En ningún caso se trata, ciertamente, de una suma de elementos aislados, sino de una nueva combinación y de un estímulo a la creación de entidades nuevas, más acorde con esta realidad. En cuanto al hecho de ser crítico, Frederico Morais se pregunta si es un crítico, un profesor, un creador o también otras cosas. En cualquier caso, la época (y no solo las «artes nuevas») requiere un crítico menos juez, más amplio y cercano más bien al modesto investigador o al educador por el arte o al comunicador. Esto, como todo lo demás, es punto discutible.
- Por último, pensamos que se requiere, como pocas veces antes en la historia del arte, abordar las artes nuevas en su proceso teórico-práctico. Si para muchos artistas formados en la tradición académica los artistas nuevos son «gente que no es capaz de agarrar un pincel o de crear un mundo con lápiz o con óleo», creo que, para los aquí reunidos, ese nivel de crítica estaría superado. Pero cabrían otras muchas. Por de pronto, la más importante y que, más que crítica, es otra proposición de aproximación al arte nuevo, es el desentrañar, el conocer, las corporeizaciones, las expresiones que, partiendo de las más hermosas teorías sobre hombre, mente, realidad, transformación

y conciencia, no siempre nos lo entregan en el «hecho concreto». La realidad de nuestros países, del hombre de nuestros países, del público («semejante», «humano», «participante») de nuestros países, exige que el artista no se enamore (solo) de sus conceptos, como quien establece una comunicación permanente y única con su espejo. Lo importante será hacer del otro (y hacerlo efectivamente) el objeto de su amor.

Nota

Los artistas y críticos encuestados no aparecen en estas notas bibliográficas.

DEL MERCADO A LA BOUTIQUE:
LOS CAMBIOS DE LAS ARTESANÍAS EN EL CAPITALISMO

Néstor García Canclini
México

Dirige el Programa de Estudios sobre Cultura Urbana en la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Ha sido profesor en las universidades de Stanford, Austin, Barcelona, Buenos Aires y Sao Paulo. Consultor en temas de cultura y desarrollo de la UNESCO, el BID, el Convenio Andrés Bello y el SELA. Es autor, entre otros libros, de La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte (1988). Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización (1995), La ciudad de los viajeros: travesías e imaginarios urbanos: México 1940-2000 (1996), Imaginarios urbanos (1999). Latinoamericanos buscando lugar en este siglo (2002). Obtuvo la Beca Guggenheim. Su obra Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad recibió el premio al mejor libro sobre América Latina de los años 1991-1992, otorgado por la Latin American Studies Association.

DEL MERCADO A LA BOUTIQUE: LAS ARTESANÍAS EN EL CAPITALISMO[1]

Néstor García Canclini

La organización contextual del sentido estético

Podemos investigar los cambios en la identidad cultural registrando la influencia de agentes externos sobre las comunidades tradicionales. También se ha estudiado el tema en los procesos de migración y adaptación de campesinos a núcleos urbanos. Vamos a explorarlo ahora en la «migración» de los productos de las culturas indígenas.

Las artesanías son un lugar privilegiado para percibir la rapidez y multiplicidad de modificaciones que el capitalismo opera sobre las culturas tradicionales. Efectivamente, la estructura semántica de los objetos es más maleable que la de las personas: un rebozo bordado para la fiesta patronal de una aldea, puede cambiar en pocas horas su función y su significado al pasar a servir de decoración en una casa urbana, mientras que la misma indígena que lo usaba en su pueblo, trasladada a esa ciudad, mantendrá muchos años las creencias que la convocaban a la fiesta. Pero en relación con otros productos del campo sustraído a la propiedad y el control de los trabajadores, las artesanías conservan una relación más compleja entre su origen y su destino por ser al mismo tiempo un fenómeno económico y estético, no capitalista por su elaboración manual y sus diseños, pero insertado en el capitalismo como mercancía. Aun después de «emigrar» de las comunidades indígenas, llevan en la mezcla de sus materiales tradicionales y modernos (cerámica y plástico, lana y acrílico), de sus representaciones (campesinas y urbanas, indígenas y occidentales), de sus usos (prácticos y decorativos) el conflicto y la coexistencia entre sistemas sociales y

1 Este texto sintetiza algunas conclusiones de la investigación desarrollada por el autor en la zona tarasca del estado de Michoacán, en México, y en mercados y tiendas de Morelia, Acapulco y el Distrito Federal, bajo el auspicio de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, entre los años 1977 y 1980. El resultado completo de dicho trabajo se halla en prensa, bajo el título *Las culturas populares en el capitalismo*, en las editoriales Nueva Imagen, de México, y Casa de las Américas, de La Habana.

simbólicos. Por eso vemos en la trayectoria social de las artesanías un fenómeno especialmente propicio para entender las peripecias actuales de la cultura popular, las interacciones económicas e ideológicas entre campo y ciudad, la manera en que el desarrollo capitalista redefine la identidad al combinar formas diversas de producción y representación. No obstante, por más que en todo objeto resuenen las relaciones sociales que lo engendran, para explicar el itinerario mutante de las artesanías debemos ocuparnos de las estructuras sociales y espaciales por las que circulan. La subordinación de las culturas tradicionales al sistema capitalista puede resumirse, hasta cierto punto, en las posiciones que las artesanías van ocupando durante su recorrido. Pero con la condición de que precisemos en qué sentido la organización del espacio visualiza los cambios en la producción, la circulación y el consumo, los conflictos entre clases, entre etnias, las relaciones del campo con la ciudad. Intentaremos demostrar que la reelaboración del lugar de las artesanías en espacios dispares permite captar la estrategia de *descontextualización* y *resignificación* que la cultura hegemónica cumple respecto de las subalternas.

No es, por lo tanto, sólo la inserción de las artesanías en contextos diversos lo que representa la condición dislocada de sus productores, sino la pérdida de contexto, el exilio de su espacio nativo –la vida indígena, el mercado rural– y su desplazamiento a otra escena: la cultura burguesa, la tienda urbana, el museo y la *boutique*.

Las artesanías en la casa indígena

A menudo escuchamos a los artesanos explicar cómo fabricaban la loza mientras comíamos en sus casas en la misma loza que ellos hicieron, algunos sentados en sillas, otros en troncos. Junto a una pared, pilas de vasijas de barro para vender, y, según la época del año, distintas cantidades de maíz, en sacos o amontonadas junto al fogón de adobe que se alimenta con madera de los bosques que rodean el pueblo. Si la casa no tiene otras piezas habrá allí unas pocas camas, o petates de tule producidos y comprados en pueblos cercanos del lago de Pátzcuaro, que se enrolla durante el día para dejar el espacio lo más libre que se pueda. La mesa suele estar a un costado, de modo que el centro de la pieza queda vacío y se ocupa sólo en las noches con un brasero, en torno del cual se reúne la familia con vecinos, algún visitante o eventuales antropólogos.

Pero esos hombres y mujeres están casi siempre vestidos con ropa de fabricación industrial. Aún en pueblos escondidos en la sierra son cada vez más

los que cocinan en estufas de gas y con utensilios que compran en las ciudades, cuando van a vender su loza. La alfarería apilada para uso interno o para venta coexiste con muchos productos industriales, las macetas con flores y plantas medicinales no están lejos de los anaqueles donde se mezclan latas de comida y refrescos con medicamentos preparados químicamente. La combinación de objetos revela un proceso de sustitución de lo artesanal por lo industrial, de las técnicas tradicionales para satisfacer sus necesidades básicas –cocinar, curarse– por otras modernas. En suma, las sociedades organizadas con un régimen que hasta hace décadas era casi de autosubsistencia, ahora se hallan cada vez más integradas al intercambio mercantil. La presencia de la alfarería local y algunas prendas tejidas artesanalmente mantiene el ejercicio o el recuerdo de la identidad, de una historia cuya vigencia depende, sobre todo, de la importancia que siga teniendo en la subsistencia del pueblo, la explotación comunal o ejidal de la tierra.

En las poblaciones donde la crisis del viejo modelo de producción agrícola empobreció a los campesinos, las artesanías emergen como alternativa económica que facilita a un gran número continuar en el campo. Adquieren así un papel protagónico en la vida cotidiana y contribuyen doblemente a reforzar la identidad cultural: por tratarse de objetos, técnicas de producción y diseños arraigados en su propia historia, y porque hacen posible que las familias indígenas permanezcan unidas en la vida comunal.

Las artesanías pertenecen y no pertenecen a los indígenas, encuentran y no encuentran en la casa su lugar. Es cierto que siguen componiendo un sistema con la unidad doméstica de producción, y apuntalan así la vida casi póstuma de ese sistema. Pero también son resignificadas y refuncionalizadas. Cualquier indígena tiene conciencia de que produce más charolas para vender que para uso de él y sus vecinos, ve diariamente que lo que gana con ellas sirve para dilatar su precaria occidentalización: el radio portátil y el televisor, la ropa comprada en tiendas urbanas, los objetos y hábitos traídos por los hijos que viajaron como braceros a los Estados Unidos van arrinconando a las artesanías.

Todo objeto recibe su significado del sistema de objetos reales entre los que está situado y también del repertorio fantaseado de objetos no poseídos, pero vistos, descritos, ofrecidos por la seducción publicitaria. La subordinación material y simbólica de la vida campesina al régimen capitalista, la insinuación del consumo burgués y proletario a través de medios masivos, el turismo y los relatos de migrantes reorganizan la intimidad: tanto el conjunto de objetos reales que pueblan desde hace siglos las viviendas tarascas como

el universo simbólico de bienes deseados, ajenos, respecto de los cuales va alterándose la significación de las artesanías. Aun cuando los campesinos no pueden comprar la mayor parte de lo que se exhibe en supermercados o lo que les anuncian los medios, esa vegetación de mercancías y símbolos ingresa al escenario de sus referencias.

Ferias y mercados, escaparates de la «modernización» campesina

La producción de artesanías, hechas en la unidad doméstica para la autosubsistencia y el intercambio con pueblos cercanos, identificada con la economía y la cultura de la región, tiene su recinto primero y último en la casa indígena: allí se produce y se consume. Pero entre el nacimiento y el uso está el mercado. Ya casi no existen mercados y ferias exclusivamente regionales, donde sólo se intercambien los bienes de una zona pequeña entre los mismos productores, en puestos atendidos por ellos. Los mercados locales se vuelven una bisagra clave para articular la economía campesina con el sistema capitalista nacional e internacional. Así lo atestiguan sus dos funciones principales: extraer el excedente regional para su distribución en la sociedad nacional e incorporar al mercado interno al campesinado mediante la distribución de productos industriales[2].

Tanto los mercados de mínimas aldeas indígenas (Patamban, Ocumicho, Ihuatzio, por ejemplo), como los de ciudades de mediano tamaño que centralizan el comercio campesino (Pátzcuaro, Uruapan) incluyen objetos industriales, y aun artesanías de otros estados: a los mercados de Michoacán suelen llegar comerciantes de Guadalajara y el Distrito Federal, artesanos de Guerrero, Jalisco y Guanajuato. En parte conservan la estructura del antiguo mercado rural, donde las artesanías son expuestas sobre petates, en el suelo, junto a verduras, frutas, animales y demás productos de la zona, cuya venta y exhibición se organiza para satisfacer necesidades de la comunidad local. Pero cada vez más estos mercados

2 Se encontrará una buena descripción de la estructura económica de los mercados en el artículo de Luisa Paré, «Tianguis y economía capitalista», *Nueva Antropología*, año 1, N.º 2, México, octubre de 1975, y en el libro de Martín Diskin y Scout Cook, *Mercados de Oaxaca*, México, INI, 1975. Los de Michoacán fueron prolijamente estudiados por John W. Durston en su libro *Organización Social de los mercados campesinos en el centro de Michoacán* (México, INI, 1976). En cuanto a las ferias ligadas a eventos religiosos y su conexión con los circuitos regionales de mercados, véase el estudio de Guillermo Bonfil, «Introducción al ciclo de ferias de Cuaresma en la región de Cuautla, Morelos (México)», *Anales de Antropología*, vol. vii, México, 1971, pp. 167-202.

–igual que las casas indígenas– van recibiendo mercancías propias del sistema de consumo y prestigio de la sociedad nacional: artículos de plástico, radios de transistores, objetos decorativos de producción industrial. Sus relaciones comerciales, sociales y recreativas directas entre productores y consumidores ceden lugar a otras, características de un capitalismo avanzado, donde los intermediarios y a veces grandes empresas juegan un papel central. Como consecuencia, la organización visual y económica antigua se mezcla con la «moderna»: junto a precarios puestos de alimentos y artesanías producidos familiarmente, junto a diversiones y competencias «folclóricas», vemos *stands* de refrescos, juegos mecánicos, camiones de empresas que tienen su sede en las grandes ciudades, la publicidad de las mayores firmas nacionales y transnacionales.

Pese a la creciente penetración del gran capital comercial, a su competencia desigual con los productores locales y las confusiones entre bienes de distinto origen y fabricación, estos mercados aún permiten relacionarse con las fuentes culturales de ciertos objetos. En los pequeños puestos de campesinos y artesanos el vendedor es casi siempre el productor, la organización familiar que dio origen a las artesanías se muestra en el puesto: el hombre, la mujer y los hijos que fabricaron los objetos son quienes también los venden y anuncian. No presenciamos sólo el hecho comercial sino la vida entera de la familia, ya que en el puesto comen, duermen, tienen cosas domésticas, retazos de su vida habitual. «Dramático y efímero museo del día», llamaron Malinowski y De La Fuente al mercado en su estudio sobre los de Oaxaca[3].

A diferencia de la tienda urbana de artesanías, que las aleja de la vida y mezcla indiscriminadamente las de diversas culturas, en el mercado los objetos artesanales se significan por su proximidad con otros productos campesinos de la misma región y con los propios productores. Mayor aún es la contraposición con los supermercados, esos lujosos galpones anónimos donde la abstracción mercantil llega a su máxima ostentación: en el ocultamiento del dueño –desconocido por los propios vendedores–, en la división técnica del trabajo y la reducción del trabajador a su rol (vendedor, supervisor, vigilante), en la organización cerrada y aséptica del espacio, iluminado artificialmente de noche y de día. El mercado popular, en cambio, funciona en espacios abiertos y ruidosos, a menudo en plazas, favorece relaciones interpersonales cambiantes, suele interrumpir

3 MALINOWSKI, Branislaw y DE LA FUENTE, Julio. *La economía de un sistema de mercados en México*, Acta Antropológica, vol. 1, N°. 2, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Sociedad de Alumnos, 1957, p. 20.

el tránsito o mezclarse con él. Lejos de limitarse a las relaciones formales de la operación comercial, en el mercado la comunicación abarca la vida familiar, la política, la salud –recordemos que los puestos donde se venden yerbas son también centros de consulta–. Aun el mero intercambio mercantil incluye esa forma vivaz y picaresca del diálogo que es el regateo. Como observó J. Martín Barbero, mientras en el supermercado las relaciones de apropiación individual de los objetos se cumplen silenciosas y solitarias –uno puede comprar «sin salir del narcisismo especular que lo lleva y lo trae de un objeto a otro»– en el mercado se grita, buscamos la comunicación expansiva, nos dejamos interpelar. «En el supermercado no hay comunicación, sólo hay información. No hay, ni siquiera, propiamente hablando, vendedores sino sólo personas que transmiten la información que no fue capaz de darle el empaque del producto o la publicidad. Los sujetos en el supermercado no tienen la más mínima posibilidad de asumir una palabra propia sin quebrar la magia del ambiente y su funcionalidad. Alce la voz y verá la extrañeza y el rechazo de que se ve rodeado». «En la plaza, por el contrario, vendedor y comprador están expuestos uno al otro y a todos los demás. Y en esa forma la comunicación no ha podido ser reducida a mera, anónima, unidireccional, transmisión de información»[4].

Sin embargo, el mercado popular se va asemejando progresivamente al supermercado, adoptando sus hábitos, dejándose infiltrar y remodelar. Así como Bourdieu dice que el supermercado es la galería del arte del pobre[5], es posible ver en el reordenamiento turístico del mercado campesino, la fabricación simultánea de dos ilusiones: para el indígena la «oportunidad» de acceder al vértigo consumista urbano; para el turista la de creer que el encuentro con la cultura tradicional en su fuente puede hacerse desde los mismos códigos que rigen las relaciones mercantiles en la ciudad.

Pero habría una ilusión más, la del investigador o el lector que se dejara llevar por esta oposición e identificara, maniqueamente, al mercado campesino con el bien y al supermercado con el mal. También en las ferias y mercados rurales encontramos la explotación: intermediarios que duplican los precios, funcionarios que especulan con los dos o tres metros de plaza que ocupará cada puesto, artesanos que venden una vajilla de 72 piezas (el trabajo de una familia de siete personas durante quince días) por la mitad de un salario mínimo mensual. Si los artesanos se someten a esta explotación es porque detrás,

4 BARBERO, J. Martín. *Prácticas de comunicación en la cultura popular*. Manuscrito, pp. 14-15.

5 BOURDIEU, Pierre. *La distinción*, París: Minuit, 1979, p. 35.

en su pueblo de origen, en el cultivo de la tierra, sufren otra mayor. Las relaciones capitalistas que se concretan en el supermercado, los privilegios adquisitivos que se manifiestan en la ciudad y en el turismo, están sostenidos por la plusvalía extraída al trabajo campesino y al proletariado urbano.

Las artesanías en la ciudad: instrucciones para su desuso

Tómese a seis millones de artesanos, póngaselos a producir rebozos y cazuelas, collares y máscaras, los mismos que hacen para ellos pero multiplicando las cantidades por cien o por mil, organícense mercados y ferias en ciudades pequeñas, agréguense tiendas de curiosidades en todos los centros turísticos. Luego, hay que hablar con los comerciantes de cada región, especialmente si tienen camiones para ir a buscar a los pueblos las piezas de artesanos renuentes a viajar, convencerlos de que siendo intermediarios de estos productos ganarán más que con cualquier otro. Por último, se organizan campañas de propaganda sobre las bellezas de la región con folletos que hablen del valor espiritual-folclórico-autóctono de las artesanías, se colocan en todas las metrópolis y aeropuertos del mundo carteles para recordar la importancia de encontrarse con la naturaleza y anunciar que donde se venden las artesanías existen lagos, manantiales, cocina regional, ruinas de todas las culturas que no son la occidental, se invita a millones de turistas para que lleven su fatiga urbana, sus máquinas fotográficas y sus tarjetas de crédito.

La producción excedente de objetos artesanales, originada en parte por el incremento de la demanda (turismo, nuevas motivaciones del consumo, promoción estatal) genera a su vez espacios y mecanismos que amplían su comercialización rural. Los artesanos van también a mercados urbanos, a ferias de otras regiones, a hoteles y tiendas. Pero no es fácil para ellos trasladarse varios días a una ciudad por los gastos y sacrificios que implica. En Michoacán hay tres ferias que están entre las más concurridas del país: las que se hacen en Uruapan en Semana Santa, en Pátzcuaro en la primera semana de noviembre, en relación con el día de muertos, y del 5 al 9 de diciembre –hasta hace tres años esta se llamaba Feria Anual Agrícola y Artesanal, ahora Turística y Artesanal–. En las tres les cobran de cien a doscientos pesos por día, por cada metro cuadrado que ocupan y allí, sobre el piso de la plaza, los artesanos duermen todas las noches: no es una metáfora que la cultura popular esté a la intemperie.

Peor aún les va en las grandes ciudades, porque el alojamiento y las comidas rápidamente desbordan las ganancias que obtienen con la venta de sus productos. Además, la mayoría siente desorientación e inseguridad en ese mundo vasto y distinto. ¿A quién venderle? ¿No lo estafarán? ¿Compensará el dinero que le paguen los días que deja de trabajar, las piezas que se rompen a menudo por su fragilidad, los gastos muy superiores a los que tiene en su casa? Por todo eso, muchos artesanos venden a intermediarios privados (acaparadores locales y comerciantes foráneos) o a organismos estatales. Si bien la ganancia de estos últimos es menor, nunca vimos que entre el dinero entregado al productor y el precio para los consumidores hubiere menos de 80% de diferencia; generalmente, el precio de venta duplica el que paga el intermediario. Pero la mayoría de los artesanos prefiere perder la mitad de su ganancia con tal de evitar riesgos que siente incontrolables.

Esta ampliación del mercado es uno de los factores principales que ha transformado la estructura productiva, el lugar social y la significación de las artesanías. En la *producción*, clausuró la época en que la mayoría de los objetos eran hechos para autosubsistencia, modificó el proceso de trabajo, los materiales, el diseño y volumen de las piezas para adecuarlas a un consumo externo. Los sacó de un sistema social en que la producción y el intercambio eran regulados por la organización comunal, aun ritual, y los reubicó en un régimen de competencia intercultural que los artesanos entienden parcialmente, al que sirven desde fuera. En las relaciones de producción, estos cambios van provocando una concentración y salarización progresiva. En casos como la alfarería, se pasa del taller familiar a la pequeña industria o unidad de producción basada en el trabajo de asalariados; si se trata de tejidos o muebles, la tendencia es a aumentar el tamaño de las empresas y disminuir su cantidad, reemplazar las técnicas manuales por mecánicas conservando sólo signos formales de las artesanías originarias[6].

Gran parte del poder de decisión sobre lo que deben ser las artesanías es transferido de la producción a la *circulación*, o, para ser exactos, a los intermedios, este sector creciente de comerciantes, casi nunca artesanos pero que controlan la producción, que logran un enriquecimiento acelerado no frecuente en quienes cuentan al principio con capitales exiguos. Si el comerciante tiene camión, y quizá bodega en el pueblo, su trato con los

6 LITTLEFIELD, Alice. «The expansion of capitalist relations of production in Mexican crafts», en *The Journal of Peasant Studies*, 1980, pp. 471-488.

artesanos, como observó Victoria Novelo, tiene el carácter de una «industria a domicilio, donde el empresario –el dueño del capital comercial– reparte el trabajo a los alfareros, les compra la producción y además los tiene atados con préstamos y adelantos»[7]; no necesita intervenir en local para la producción, ni equipo (los artesanos ponen sus herramientas), ni debe hacerse cargo de roturas o pérdidas, ni tampoco –por supuesto– de detalles como la seguridad social. Los intermediarios que son también dueños de talleres casi nunca reinvierten sus ganancias en mejoras técnicas, porque el carácter manual y rudimentario de las artesanías es precisamente un atractivo para los consumidores. Las condiciones generales del sistema capitalista, y las propias dificultades de los artesanos para insertarse en él y organizarse con fuerza, los hacen depender cada vez más del capital comercial. Este régimen acarrea la decadencia de los mercados locales, o su «urbanización» o «supermarketización», es decir, que las artesanías dejan de pertenecer a la cultura campesina para situarse como apéndices «folclóricos» del sistema capitalista nacional y transnacional.

Sabemos que para que ocurran estos cambios en la producción y la circulación debe haber modificaciones correlativas en la esfera del *consumo*. El crecimiento de la producción artesanal depende de un nuevo tipo de demanda motivada por la avidez pintoresquista del turismo, un cierto nacionalismo más simbólico que efectivo y la necesidad de renovar, ofrecer variación y rusticidad dentro de la estandarización industrial. Pero las artesanías cumplen raras veces en medios urbanos las funciones originarias de las culturas indígenas. Su desuso es, en rigor, el paso de un uso práctico a otro decorativo, simbólico, estético-folclórico. Se trata de una modificación del sentido primario, cuya diversificación y complejidad podrían ser captadas a través de un relevamiento extenso sobre los espacios urbanos en que las artesanías son exhibidas y utilizadas. Vamos a ocuparnos en el próximo punto de cuatro de ellos, que nos parecen representativos de las principales operaciones de refuncionalización: la tienda de artesanías, la *boutique*, el museo y la casa urbana. Pero antes queremos decir que este cambio de sentido que las artesanías sufren al pasar del medio rural al urbano, de la cultura indígena o campesina a la de la burguesía y los sectores medios, está compensado por una tendencia a reordenar el sistema para reducir el desfase entre ambas culturas. La política hegemónica no sólo resemantiza los objetos al cambiarlos de entorno y de clase; también va modificando a las

7 NOVELO, Victoria. *Artesanías y Capitalismo en México*, México: Sep. Inah, 1976, p. 128.

comunidades tradicionales y a los consumidores urbanos para sintonizarlos en una estructura global. El ajuste entre la oferta y la demanda no es resultado de una imposición de la producción sobre el consumo, ni de una adaptación de los productores a los gustos de los consumidores, sino de una homología funcional y estructural que orquesta todas las áreas de una formación social. La explicación debe buscarse, más que en las intenciones conscientes de los productores o en el cálculo cínico de los intermediarios, en la capacidad del sistema para reelaborar las relaciones objetivas, y su interiorización en los sujetos, de modo que todos los campos de la vida social tiendan a organizarse según la misma lógica o según lógicas convergentes: las oposiciones entre artesanías y arte, entre cultura rural y urbana, entre el gusto de los productores y el de los consumidores son homólogas entre ellas, y homólogas de las posiciones que ordenan los vínculos complementarios entre las clases sociales. «El acuerdo que se establece así objetivamente entre las clases de productores y las clases de consumidores no se realiza en los consumos sino por intermedio de esta especie de sentido de la homología entre los bienes y los grupos», según lo advirtió Bourdieu en su investigación sobre las estructuras del gusto en la sociedad francesa[8].

Agregaremos que el mantenimiento de una clase hegemónica depende de su capacidad para renovar esta correlación, esta equivalencia y complementariedad entre las clases sociales, entre la sociedad nacional y las etnias y subculturas que la componen, entre las relaciones sociales y la disponibilidad de los objetos. A la inversa, el poder transformador de los sectores populares dependerá de su capacidad para subvertir esta orden, introducir –tanto en la producción como en el consumo– demandas que representen sus verdaderos intereses y sean por eso disfuncionales, agudicen las contradicciones del sistema e impidan su restauración.

La tienda artesanal

Podemos distinguir cuatro tipos de consumo artesanal: el *práctico*, dentro de la vida cotidiana (vajilla, ropa); el *ceremonial*, ligado a actividades religiosas o festivas (máscara, alfarería con escenas sacras); el *suntuario*, que sirva de distinción social a sectores con alto poder adquisitivo (joyería, muebles labrados); y el *estético o decorativo*, destinado a adornar especialmente las viviendas (amates, móviles).

8 BOURDIEU, Pierre. *Op. cit.*, pp. 257-258.

La tienda urbana presenta las artesanías de tal modo que reduce estos cuatro usos a una combinación de los dos últimos. La utilidad práctica y ceremonial es ignorada, salvo excepciones, al sustraer a los objetos del contexto para el que fueron concebidos –la casa o la fiesta– y exhibirlos solos, sin explicaciones que permitan imaginar su sentido primario. Por eso, tantas veces oímos en las tiendas que los turistas preguntan para qué sirven las piezas y de dónde son. Y –lo que es peor– con frecuencia los vendedores no lo saben. Al interrogar a los compradores observamos que, salvo en vajillas, ropa o artículos obviamente prácticos, las artesanías se adquieren la mayoría de las veces por el diseño, por su adecuación a un lugar de la casa que se quiere decorar o para regalos con fines semejantes. Sin duda, esto corresponde a inclinaciones de los consumidores previas a su ingreso a la tienda. Pero si comparamos este predominio del consumo estético con el sentido práctico que prevalece en los mercados, aún en los turistas, hay que pensar que existe una correspondencia entre los consumidores suntuarios y la disposición de los objetos en las tiendas.

Existen varios tipos de tiendas artesanales urbanas, algunas ofrecen artesanías y antigüedades, con lo cual las asocian a lo viejo, lo que ya no se usa y sólo se compra para adornar. Otras tiendas, también privadas, suelen aglomerar artesanías de muchas regiones dentro de la misma vitrina o estante, imponiendo desde la distribución visual confusiones, o simple indiferencia, sobre el origen y función de cada una: la unificación se realiza bajo fórmulas tan vacías como la de «curiosidades mexicanas», y por el aspecto más exterior, lo cual permite que los bordados de hilo sean exhibidos junto a los de acrilán, las piezas de barro con las de loza. En las tiendas estatales (FONART, Casas de Artesanías Regionales) hay únicamente artesanías «genuinas», según declaran, seleccionadas por su calidad estética: el énfasis en este valor formal de las piezas propicia mejor la admiración, pero poco el conocimiento; salvo intentos esporádicos de mesas redondas o unos pocos audiovisuales, la política de esas instituciones se rige por criterios comerciales no culturales.

Las diferencias entre las tiendas de artesanías corresponden a la necesidad de adaptar la selección y presentación de los objetos a distintos grupos de consumidores para los de gustos más o menos sofisticados, los que «compran» signos de distinción, los que sólo desean llevar *souvenirs*. Esta diversificación de las tiendas es resultado, también, de la competencia, cada vez más compleja, impuesta por la expansión del mercado artesanal y el incremento del turismo. Al masificarse la producción y comercialización de artesanías, algunas tiendas se dedican a ampliar su oferta (mezclando objetos de regiones

y valores diferentes), mientras otras, que apelan a consumidores interesados en el sentido estético y la distinción social, prefieren las piezas «auténticas», aquellas cuyas innovaciones las vuelven «exclusivas». La ramificación en la oferta y el consumo suscita cambios en la estructura y el diseño de los objetos: en un caso, la simplificación o la copia masiva que abarata el costo –por ejemplo, las burdas e infinitas multiplicaciones de calendarios aztecas–; en otro, la estilización y la búsqueda de originalidad, que permita al comprador con alto poder adquisitivo diferenciarse del consumidor «vulgar» (tejidos y cerámicas firmadas).

La oposición entre las tiendas que elevan sus ganancias mediante el incremento cuantitativo de los productos y las que lo intentan a través de la renovación formal corresponde a la oposición entre estilos estéticos de clases distintas. De un lado, el gusto de la pequeña burguesía y los sectores populares, apegado a las manifestaciones más inmediatas de lo exótico en sus versiones uniformadas. Por otro, el de la burguesía y sectores cultivados de la pequeña burguesía, que subraya, a través del interés por la autenticidad, su relación familiar con el origen, y con la estimación por las innovaciones formales, su aptitud para apreciar las obras de arte independientemente de su utilidad, como un modo de expresar su relación distante con las urgencias económicas cotidianas. Tal diversificación de las funciones socio-culturales de las artesanías muestra, así mismo, la variedad de niveles y estrategias sociales en que son usadas, en qué medida su circulación desborda hoy el sentido arcaico de objetos indígenas producidos con un fin práctico o ceremonial para comunidades de autoconsumo.

Entre la boutique y el museo

El museo también sustrae a las artesanías de su contexto nativo y destaca su valor estético, pero no les pone precio; sólo las muestra para que sean contempladas. Al ingresar en estos salones neutros, aparentemente fuera de la historia, cada objeto artesanal es desprendido de sus referencias semánticas y pragmáticas, su sentido se configura por las relaciones que su forma establece con las de otros objetos en la sintaxis interna del museo. Los cristales que los protegen, los solemnes pedestales sobre los que se exhiben, exaltan aún más su condición aislada de objetos-para-ser-contemplados.

En las *boutiques* se cuida más que en las tiendas la presentación de las artesanías. Se las pone para ser vistas, como en el museo, pero –mientras este

excluye la apropiación privada– las *boutiques* las disponen y arreglan para incitarnos a comprarlas. La intervención no se limita a seleccionar piezas de calidad y reubicarlas junto a tapices, muebles antiguos, ediciones de lujo; modifica la terminación de algunos objetos, su pintura o su pulido, a fin de imprimirles la «dignidad» del lujo o la vejez.

En el museo encontramos la herencia cultural, la historia de las luchas de los hombres con la naturaleza y con otros hombres, pero encerradas bajo vitrinas; la *boutique* neutraliza ese pasado, o subraya lo que en él puede subordinarse a la belleza, para que conviva serenamente con nuestro presente –un producto en el que se ha ocultado los dramas que lo gestaron es el más apropiado para distraernos de los actuales–. En el museo las artesanías no se pueden tocar, la *boutique* ofrece algo que tampoco es para usar sino para ver, *ver* que es del que lo compra, pero con toda la distancia de lo decorativo, como si no fuera para integrarlo a la vida.

Y si no pertenece al artesano a quien se le arrebata, económica y simbólicamente, ni al consumidor a quien se le impone un uso alejado y externo, ¿de quién son las artesanías? De los comerciantes, por supuesto, pero sería más exacto decir: de los que administran conjuntamente nuestro dinero y nuestros sueños, de quienes canjean nuestra realidad por los fetiches.

Casi todo lo que hoy se hace con las artesanías se resume entre la *boutique* y el museo, oscila entre la comercialización y la conservación. Mientras unos las venden quitándole al productor la mitad de su valor, a pocas cuadras se las conserva y exalta como si estuvieran por encima de todo valor material, como si sólo fueran una creación eterna del espíritu. El museo de artesanías es la buena conciencia de un sistema que tiene su eje en el mercado.

Pero, ¿cómo podría un museo ayudarnos a aprehender el sentido de los objetos, las relaciones entre una máscara y una vasija, un rebozo y una fiesta? Se ha intentado superar muchas veces el mero almacenamiento o exhibición esteticista de las piezas. El mejor ejemplo que conocemos en Michoacán es el Museo de Arte Popular de Pátzcuaro, donde las artesanías que corresponden a cada actividad, por ejemplo, la comida, fueron ordenadas en un ambiente que reproduce punto por punto la estructura de una cocina tradicional tarasca. Sin embargo, lo primero que uno experimenta al entrar allí no es la vida de la cocina sino el orden pasivo, monótono, intocable de los objetos. Quien guía la visita subraya que la mayoría de las vasijas y los tejidos fueron hechos en el siglo XIX, y en efecto su color pulcramente desteñido, la tiesa prolijidad de la colocación, inducen una mirada lejana y reverente.

No es cuestión tampoco de introducir maniquíes, fotos o audiovisuales, aunque a veces resultan útiles. Debemos aceptar que los museos son distintos de la vida. Su tarea no es copiar lo real, sino reconstruir sus relaciones. Por tanto, no pueden quedarse en la exhibición de objetos solitarios ni de ambientes minuciosamente ordenados; deben presentar los *vínculos* entre los objetos y las personas, de manera que se entienda su significado. ¿Por qué mostrar sólo vasijas y tejidos, nunca un horno o un telar? ¿Por qué no funcionando? ¿Y si documentáramos también la relación entre las horas de trabajo y los precios? Tiene razón Cirese cuando afirma que el aislamiento de los objetos en los museos es mucho mayor que el que requiere la conservación de las piezas, porque toda esa institución está impregnada de una ideología de la pasividad. Si bien para que las piezas sigan existiendo no es posible que cada visitante las use a su antojo, hay muchas que no presentan riesgos, y de las más frágiles podrían hacerse reproducciones para que la museografía enseñe no sólo su aspecto sino su utilidad[9]. En la medida en que los museos hacen olvidar que las ollas fueron hechas para cocinar, las máscaras para celebrar y los sarapes para abrigarse, son lugares de fetichización de los objetos. Como las tiendas y las *boutiques*.

En la casa urbana: la estética del souvenir

Pienso en el interior doméstico de la pequeña burguesía, la acumulación y la proliferación de objetos con los que trata de ostentar sus logros y atrincherar su privacidad. La casa como minimuseo, lugar de conservación y exhibición. La licuadora, el tocadisco, el televisor, las porcelanas importadas, todo tiene su tapete debajo o por encima, todo está reasegurado, igual que en el museo. Hay una necesidad de sobreproteger lo que se supo conseguir. En un rincón, sobre un mueble o un anaquel, como signo de que los que habitan esta celosa intimidad también viajan, se expanden; objetos que proclaman los lugares en que estuvieron: Acapulco, Las Vegas, Oaxaca.

Cada vez que leemos «recuerdo de Michoacán» sabemos que ese objeto fue hecho para no ser usado en Michoacán. Esa fórmula, supuestamente destinada a garantizar la autenticidad de la pieza, es el signo de su inautenticidad.

Un tarasco jamás precisará marcar el origen en las ollas o los jarros que él produce para utilizar con sus iguales. La inscripción es necesaria para el turista

9 CIRESE, Alberto. *Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, CISINAH, 1979, pp. 25-41.

que mezclará esa cerámica con las compradas en otras partes, significa menos los objetos que la distinción social, el prestigio del que estuvo en tales sitios para comprarlos.

La leyenda es desmentida por el hecho de estar escrita. Si fue preciso grabar su origen se supone el riesgo de que se deje de recordar, o saber, de dónde procede. La mayoría de los objetos que llevan esa fórmula de identificación no son comprados a los productores ni elegidos por la relación afectiva, de interés y comprensión que el foráneo establece con quienes lo hacen; se los compra en mercados urbanos o tiendas, a menudo de regiones distintas a aquella en que fueron producidos. El extremo paródico de esta pérdida de contexto lo hallamos en las artesanías de aeropuerto. Dado que el turista no puede saber nada de las condiciones de vida de los artesanos, necesita que le inventen una memoria, la nostalgia de una identidad que desconoce.

Al disolver el valor de uso de las artesanías en el intercambio indiferenciado de mercancías, o en el casi hueco valor simbólico de «lo indígena», el capitalismo debe construir identidades imaginarias, fingir recuerdos, subrayarlos, para generar significaciones que ocupen el vacío de aquellas pérdidas. Olvidado el uso de los objetos que ahora sólo sirven para venderse y decorar, ser exhibidos y dar distinción, ignoradas las relaciones con la naturaleza y la sociedad que dieron origen a la iconografía campesina, ¿qué sentido podemos hallar en las formas que aluden indirectamente a ese universo: flores que solicitan lluvias, líneas quebradas para evocar relámpagos?

De ahí la necesidad de que el discurso publicitario instaure nuevos significados, reelabore otro imaginario social, en el que la profundidad del pasado es convocada para dar profundidad a una intimidad doméstica que los enseres industriales estereotiparon. De ahí la necesidad de que las artesanías incluyan esa mezcla de marca de origen e instrucciones para su uso. Y que al hablar de ellas se exageren los elementos folclóricos: la hipérbole es la figura predilecta de la retórica con que el capitalismo se apropia de lo exótico. Cuando «lo indígena» o «lo natural» son sometidos a la cultura urbana se recargan sus elementos distintivos: los huipiles oaxaqueños deben llevar más flores y pájaros si se hacen para exportación, no hay danzas tan coloridas ni voladores de Papantla tan vertiginosos como los que se muestran en el Acapulco Center, del mismo modo que –observa Rubert de Ventós– los jardines del Hotel Princess son más tropicales que la selva –hay más cocos, más lianas, más papagayos y más de todo–. Adaptada a las reglas de exhibición mercantil, la cultura indígena ofrece algo «mejor» que su esencia: la multiplicación, la puesta en escena amplificada

de su belleza. El capitalismo nos ha enseñado a ver la cultura del pueblo por un espectacular retrovisor.

La profundidad del pasado es convocada para dar profundidad a una intimidad doméstica que los enseres industriales estereotiparon: si la olla y el sarape artesanales se tienen en la casa urbana no es por su utilidad sino por su valor decorativo, no se espera de ellos que ocupen un papel en el *espacio* de la práctica doméstica sino en el *tiempo* que da su sentido a la vida personal y familiar. Las artesanías, que en su mayor parte nacieron en las culturas indígenas por su *función*, son incorporadas a la vida moderna por su *significado*. ¿Qué significan? Precisamente el tiempo, el origen. A diferencia de los objetos funcionales, que sólo existen en el presente y se agotan en su uso –el vaso para beber, el cuchillo para cortar–, los objetos antiguos o artesanales nos hablan del transcurso, de la procedencia.

El gusto por lo antiguo y artesanal, anota Baudrillard, suele ir junto con la pasión por coleccionar: poseer para resistir al tiempo y a la muerte. Apropiarse del pasado, reunirlo, ordenarlo, proponerlo a la admiración propia y de los otros, es mantenerlo vivo, luchar contra lo que en el pasado hay de perecedero. En un época en que los objetos se deterioran velozmente y se convierten en desechos, la presencia de las artesanías testimonia un triunfo contra el desgaste, ostenta la belleza de lo que sobrevive.

Por eso se atribuye al objeto artesanal, «el más hermoso de los animales domésticos», «una suerte de intermediario entre los seres y los objetos»[10], ese entorno especial, un rincón *privado* que evidencia la relación *particular* que el dueño posee con el pasado. De ahí la importancia para la burguesía de no tener artesanías comunes, iguales a las de otros. La burguesía no sólo se ha apropiado de la naturaleza y la privatizó a través de la dominación técnica, no sólo se apropia del excedente económico a través de la explotación social; también se apropia del pasado, del pasado de grupos sociales a los que oprime, y lo pone al servicio de su necesidad de distinción.

Por eso convierte el tiempo histórico en tiempo metafísico, disuelve los objetos en signos, los utensilios cotidianos de otros en trofeos que acreditan –como los cuadros, los vinos y los muebles viejos– que su dueño posee el gusto de lo antiguo, que domina el tiempo y la historia. La manera en que se coleccionan artesanías en las casas de la burguesía y la pequeña burguesía es el reverso de la relación que no hemos sabido, o querido, tener con los artesanos: saber mirar las artesanías es ver en este contraste una acusación.

10 BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*, México: Siglo XXI, 1969, p. 101.

Hacia una política popular en el uso del espacio urbano

Cada contexto determina la forma en que las artesanías van a ser miradas, los códigos de desciframiento. Aquellos que rigen su producción campesina y su lugar en el mercado, junto a verduras y frutas, son muy distintos de los códigos visuales y semánticos que guían la percepción de las artesanías en el museo o la decoración doméstica urbana, donde se automatiza el sentido estético de las formas. En los últimos años, la bibliografía sobre la cuestión artesanal avanzó notablemente al reconocer la influencia de los organismos oficiales y los intermediarios en los cambios del proceso productivo y el diseño[11]. Pero no conocemos ningún texto sobre artesanías que conceda a las estructuras espaciales una función equivalente a los aparatos ideológicos. Sin embargo, del mismo modo que la familia y la escuela, la ubicación diferencial de los objetos en un entorno u otro, induce hábitos perceptivos, esquemas de comprensión e incomprensión.

La organización del espacio, el cambio de contexto y significación de los objetos populares, es un recurso indispensable para que la burguesía construya su hegemonía. Su interés por las artesanías no es únicamente económico, no se reduce a atenuar la miseria campesina, las migraciones y proporcionar ganancias fáciles a los intermediarios; busca también efectos políticos: reorganizar el sentido de los productores populares, de sus instituciones –la casa, el mercado, la fiesta–, para subordinarlos a la ideología dominante.

Una explicación integral de las culturas populares debe analizar los diversos espacios en que circulan sus productos y evitar visiones compartimentadas como las de quienes sólo consideran el proceso de trabajo o la comercialización. Hay que percibir las interpenetraciones entre un ámbito y otro, entre sus objetos y sus lógicas. Por ejemplo, el modo en que lo industrial perfora la intimidad de la casa indígena, y, a la inversa, porque dentro de la organización mercantil urbana interesa recuperar lo arcaico, vincular el presente con el pasado, como lo quieren los *souvenirs* en las casas de la ciudad. También hay que registrar la causa de las «confusiones» entre lo rural y lo urbano, lo indígena y lo occidental, las culturas de clases sociales distintas: ver en el origen de todas estas interacciones la organización homogeneizadora y monopólica del capitalismo.

11 Además del libro de Victoria Novelo, puede consultarse el de Andrés Medina y Noemí Quezada, *Panorama de las artesanía otomíes del Valle del Mezquital*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, Unam, 1975.

Por eso, rechazamos la concepción evolucionista, lineal, que imagina a la cultura indígena y campesina como una etapa preindustrial, cuyo destino inexorable sería parecerse cada vez más a la «modernidad» y finalmente disolverse. Si bien existe en el desarrollo capitalista una tendencia a asemejar y absorber las formas de producción material y cultural que lo precedieron, la subordinación de las comunidades tradicionales no puede ser integral por la imposibilidad del propio capitalismo industrial de dar trabajo, cultura, atención médica a todos, y por la resistencia de las etnias que defienden su identidad. La estrategia ambigua de las clases dominantes con las culturas subalternas se explica entonces por este doble movimiento: querer imponerles sus modelos económicos y culturales, y, a la vez, apropiarse de lo que no pueden anular o reducir, usar las formas de producción y pensamiento ajenas refuncionalizándolas para que su persistencia no sea contradictoria con el crecimiento capitalista.

Por último, esto permite entrever en qué dirección debemos actuar al construir una cultura contrahegemónica. No basta «rescatar» la cultura popular, evitar que se pierdan las leyendas, las artesanías y las fiestas. Tampoco es suficiente fomentar su producción mediante créditos benévolos ni secuestrar sus mejores resultados en museos honorables o libros suntuosamente ilustrados. Los mitos y la medicina tradicional, las artesanías y las fiestas pueden servir a la liberación de los sectores oprimidos en tanto ellos los reconocen como símbolos de identidad para cohesionarse, y en tanto los indígenas y las clases populares urbanas logren convertir esos «residuos» del pasado en manifestaciones «emergentes», contestatarias[12]. Para conseguirlo es básico que los sectores se organicen en cooperativas y sindicatos desde los cuales puedan ir reasumiendo la propiedad de los medios de producción y distribución.

Pero también es vital que lleguen a apropiarse del sentido simbólico de sus productos. Obviamente, esto no significa reintegrarlos al contexto indígena o «indigenizar» las tiendas urbanas, sino elaborar una estrategia de control progresivo sobre los espacios y los mecanismos de circulación. Una estrategia semejante requiere discernir lo que en las culturas populares es mera supervivencia de aquello que representa los intereses actuales de las clases subalternas y es capaz de oponerse al sistema hegemónico. Luego, examinar las posibilidades que los mercados y ferias ofrecen a los productores, reclamar una participación

12 Tomamos la distinción entre cultura residual y emergente, de Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford. Oxford University Press, 1977.

activa en su organización y administración, en la publicidad turística, en los jurados de los concursos, etcétera. En suma, luchar por el control económico y cultural de su producción y de todas las instancias en que puede ser refuncionalizada y resignificada.

Respecto de las innovaciones en el diseño, en la presentación y difusión de sus productos, serán los artesanos, los danzantes, los trabajadores indígenas de la cultura, quienes deben decidir qué cambios pueden aceptarse y cuáles se oponen a sus intereses. En la medida en que las clases populares, rurales y urbanas, desempeñen este papel protagónico iremos teniendo un arte y una cultura populares: una cultura que surja democráticamente de la reconstrucción crítica de la experiencia vivida.

POSMODERNISMO Y PERSPECTIVA POSÓNTICA

Crítica de arte y epifanía

Jorge Glusberg
Argentina

Curador y crítico de arte. Director del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC). Presidente de la sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) los años 1978-1986 y 1989-1992. Director del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA). Consejero delegado de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), 1981-1986. Director de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires. Miembro del Comité Editorial de la Revista D'Ars, Milán. Director del Museo Nacional de Bellas Artes. Profesor Asociado del Departamento de Arte de la Universidad de Nueva York (1981-1995). Autor de varios libros sobre arte y arquitectura entre ellos: *Retórica del arte latinoamericano* (1978), *Del pop art a la nueva imagen* (1986), *El arte de la performance* (1986), *Breve historia de la arquitectura argentina* (1996).

POSMODERNISMO Y PERSPECTIVA POSÓNTICA

Crítica de arte y epifanía

Jorge Glusberg

El término arte «posmoderno» se ha hecho común dentro de las vanguardias artísticas. Pero desde la perspectiva de la crítica, no hay más que rupturas y evoluciones incesantes, que impiden pensar en una distancia inabarcable entre lo tradicional y lo moderno y entre lo moderno y lo posmoderno.

Recordemos simplemente que la palabra posmoderno surge por primera vez en la versión de Arnold Toynbee en 1938 en el volumen ocho de su estudio sobre la historia.

Independientemente de que compartamos o no sus posturas respecto de la raza superior o el mundo ideal sin ideologías «negativas» es un hecho que ya en esa época, el posmodernismo nacía en la ciencia de la historia para ser tomado luego por otras disciplinas.

Así se llegó a hablar de posminimalismo (Pincus-Witten), romanticismo posconceptual (James Collins), poscognoscitivismo (Dick Higgins), posfuncionalismo (Peter Eisenman), lo posmedieval (Bob Stern), la sociedad posindustrial en sociología (Daniel Bell), etcétera.

Lo «pos» agregado a lo civilizado no significa entonces el fin de un ciclo sino un nuevo ciclo en el desarrollo incesante de lo moderno.

Desde una perspectiva exclusiva de la crítica, luego de la dominación de la sociología en los años cincuenta y de la conceptualización semiótica de los sesenta (que aún continúa), postulamos su unión. Su unión en una sociosemiótica, que dé cuenta de la necesidad de actualizar las teorías sobre las propuestas del setenta y ochenta, así como la necesidad de ubicarse en códigos que transiten y superen el movimiento moderno, aunque esto no significa que creamos a pie juntillas en el posmoderno.

Es notorio que el posmodernismo es, en el terreno de las artes visuales, una forma de síntesis teórica y práctica (menos práctica que teórica, o sea con menos realizaciones que enunciados), de muchas formas recuperadas del pasado.

Aclaremos desde el principio que lo moderno o lo posmoderno, lo aplicamos a las artes visuales aunque los términos provengan de la arquitectura.

El vector de lo artístico ha utilizado palabras abstractas como antiguo, renacentista, moderno, conceptual, minimal y ahora posmoderno. Pero no seamos víctimas de las clasificaciones. Si existió un arte conceptual, es necesario como críticos que sepamos que entre ese arte de ideas y la crítica, no hubo una distancia real sino imaginaria.

Muchos de los críticos del conceptualismo fueron los mismos artistas. Es decir que habría que hablar más bien del arte en la crítica de arte, o de otro modo, de la dimensión artística de la crítica. Dado que el crítico, empapado en la sustancia de su hacer, identificado con su objeto de estudio, no puede ser ajeno a esto; es decir no puede dejar de identificarse con lo figural (Lyotard) de su objeto.

Este figural, este dominio de la retórica del hecho artístico con que el crítico tropieza y que en profundidad busca, tiene su propio universo. El lenguaje del arte, condiciona el metalenguaje del crítico en su sustancia y en su forma. En su sustancia porque no puede hablar sin mencionar a su objeto, sin hacer referencia permanente a él, sin tratar de acceder a la verdad de su ser. Y en su forma, porque la retórica específica del objeto artístico condiciona la retórica del discurso del crítico, aunque este no se lo proponga.

Si el inconsciente es exterior al sujeto, como lo propone Lacan, diríamos que el objeto, plástico o arquitectural, es como el determinante inconsciente del discurso del crítico. Pero entonces ¿habrá críticos posmodernos? Sí, sin duda.

Es en este sentido que la actitud posmodernista en la crítica se ha desarrollado.

No estamos estableciendo una cuestión de jerarquías o de rivalidades entre el crítico y su objeto, la producción del artista. Simplemente, queremos destacar la solidaridad que existe entre ambos.

El posmodernismo no es una excepción en el camino que va desde la realización empírica hasta su crítica, hasta su versión discursiva, elaborada por el crítico. Es en definitiva en este discurso, donde nace y se rotula un movimiento, y que se realice o no es otro problema, que corresponde a la fuerza del movimiento y a su adecuación en la coyuntura sociocultural en que se manifieste.

Existe un reflejo incesante entre los dos tipos de discursos, el del arte y el de la crítica, que hacen a la creación de taxonomías, de clasificaciones que organizan temáticamente la significación de los distintos movimientos. Esto fue patente en el caso del conceptualismo (Joseph Kosuth), y sucede siempre que el artista toma en cuenta su propia actitud o la del profesional de la crítica.

Nada impide que un artista o un arquitecto sean críticos, y que su propio discurso se revierta en la obra.

Si el lenguaje es el común denominador de todos los sistemas semióticos, pues todos ellos pueden traducirse a él, al lenguaje articulado; el de la crítica es el determinante para un diálogo concreto entre creador-receptor, creador-usuario, creador-espectador activo.

Los artistas más sensitivos se ven a menudo con la obligación de responder a esta actitud de la crítica, que inventa los «pos», aunque esta tradición ya lleva varias décadas.

El crítico es responsable, en este momento incierto pero creativo de la historia, de lo que diga; de su discurso depende no sólo lo que el receptor a través de los medios de comunicación llega a sentir y pensar, sino lo que el mismo artista propone.

La epifanía, la festividad religiosa del 6 de enero, la venida de los Reyes Magos explícita, en el sentido de Joyce, está propuesta. Es una espera y un resultado, que para un niño tiene la festividad y su ritual imaginario es el mismo que signa la vinculación entre creador y crítico.

Si el modernismo se desarrolló durante los años 1890 y 1960, el posmodernismo atravesó ya, en su corta historia, etapas optimistas tanto como pesimistas y fatalistas pues el discurso histórico reconoce un desarrollo geométricamente acelerado.

Así como el surrealismo significó para muchos una vuelta atrás y un regreso de la figura, en el posmodernismo encontramos posturas análogas.

Pero como contrapartida, sociólogos como Daniel Bell pronuncian su sentencia: el pos del posmodernismo no es apocalíptico: es neutral y no negativo.

Nadie puede decir que la sociedad de la posguerra es inferior a la del 39-45, o que el posimpresionismo sea inferior al impresionismo.

Por otra parte, la otra dirección posible sería el no-objetualismo, que pensamos podría calificarse de posóntico, término más abarcativo y más ligado a una cosmovisión filosófica. Al eliminar el objeto, el creador se libera de la «atadura a lo dado» (Spinoza) y desarrolla su capacidad de abstracción e ideación.

A través de la sociosemiótica y nuestro modelo del *arte de sistemas*, queremos enfatizar un concepto, el de *operadores estéticos*, ampliación de lo que en otras propuestas denominamos *operadores arquitecturales*, porque pensamos que sirve como explicación dinámica del proceso artístico. El operador estético es el productor artístico que armoniza con su antes y con su después, que entra en relaciones de continuidad o discontinuidad con lo que lo antecede y lo que lo sigue.

Además de este discurso diacrónico, cabría analizar el panorama sincrónico: es decir, el operador estético, punto clave de la sociosemiótica aplicada al arte, debe ser coherente y coexistir con los otros productos humanos. De esta forma, la semiótica, ciencia definida como estudio de los signos en relación con *referentes y usuarios*, agrega a su preocupación la problemática social. La agrega, porque de esta consideración, es imposible tratar lo subjetivo y lo referencial.

Aclaremos: no podemos tratar al individuo como aislado del medio en que vive ni de su historia, pero tampoco podemos tratar aquello a que aluden los signos: su *referente*, como aislado del contexto sociohistórico de su producción. De tal forma que el arte, así comprendido como *creatividad situada*, lo está no sólo socialmente, sino también históricamente. Eso tiene que ver con lo imaginario, que en cada época está definido por los signos dominantes de una cultura, ya que esta condiciona al sujeto como tal.

Lo que se opone a lo *social*, es lo *natural* y no lo *individual*. Desde esta perspectiva, podemos tratar un acercamiento a la obra de arte, como operadora de transformaciones en el individuo y la sociedad global.

En realidad se trata, para el crítico, de ver hasta qué punto hay una interacción entre lo creativo y las representaciones de los usuarios o consumidores de estos productos culturales.

Resumiendo:

1. El crítico se enfrenta con signos artísticos.
2. Revierte este lenguaje no verbal, en un lenguaje verbal y discursivo.
3. Es el estudio de un imaginario social que descubre así los operadores *estéticos*.
4. Los clasifica y organiza conceptualmente.
5. Su discurso revierte sobre la producción y sobre el consumo por parte del receptor.
6. Cumple con su epifanía, en calidad de Rey Mago, que pone en los zapatos de una cultura, el regalo de su propia imaginación y de su creatividad.
7. Su creatividad no difiere esencialmente de la creatividad artística.
8. Su discurso, al ser prospectivo, permite la comprensión y a veces hasta la modificación de efectos sociales e históricos provocados por el hecho artístico.

¿Cómo se realiza todo este proceso?

Si de búsqueda de operadores se trata, el problema metodológico será determinar quién es un operador o quién no lo es. Para esto la metodología es siempre comparativa.

Se compara unos fenómenos con otros, es decir, una creación con otras y se determinan sus semejanzas y diferencias a partir de ciertos principios de base que cada investigador acentuará de acuerdo a su propia formación. Pero la comparatividad no agota el proceso.

Un punto crucial de este camino está dado por la adecuación de la obra a su contexto. Quiere decir, que según la metodología estructural, algo será valioso o no en términos visuales o arquitecturales en la medida en que se relacione o no con sus circunstancias, o como prefieren decir los lingüistas, con su situación de discurso.

Así el crítico tiene una doble función: describir y organizar teóricamente lo creativo existente y preparar, además, los nuevos caminos para la producción del hecho artístico.

CUERPO Y PAISAJE COMO ESCENA CRÍTICA

Nelly Richard
Chile

Crítica de arte y ensayista. En los años ochenta tuvo un papel protagónico en la conformación de la escena neovanguardista chilena, la cual se articuló en oposición al régimen militar, agrupando las obras más provocativas del arte, la filosofía y la literatura. Su trabajo, recogido en múltiples revistas y antologías, la señala hoy como una de las figuras más destacadas de la crítica cultural latinoamericana. Es autora, entre otras publicaciones, de *Márgenes e instituciones* (1986), *Masculino/Femenino* (1993), *La insubordinación de los signos* (1994).Desde 1990, dirige la *Revista de Crítica Cultural*, importante tribuna de reflexión y debate intelectual. Es también directora del Programa Posdictadura y Transición Democrática (Fundación Rockefeller) y del Diplomado en Crítica Cultural de la Universidad Arcis en Santiago de Chile. En 1996 obtuvo la Beca Guggenheim.

CUERPO Y PAISAJE COMO ESCENA CRÍTICA

Nelly Richard

Uno

Nuestros procesos de arte emergen –en el paisaje latinoamericano– de una historia cuya condición es residual; historia hasta hoy regida por modelos extranjeros de dominación cultural y como tal inhibida por un trato académico de subordinación artística a las tendencias prescritas por organismos internacionales.

Historia ficticia porque enteramente sustentada (y fabulada) por la intrusión sistemática de datos foráneos; historia anacrónica porque siempre retrasada en la circunstancia de inserción local de tales datos, descoordinados de su propia coyuntura productiva.

No pudiendo deducir ningún rasgo interno de pertinencia artística de una historia carente de organicidad –no guiada por ningún principio autónomo de coherencia teórica sino influida por préstamos oficiales; esporádica, lagunar–, nuestros procesos de arte deben hoy suplir la carencia de antecedentes críticos (autoreflexivos) y generar una mirada otra sobre el corte de la creatividad. Nuestra mirada debe hoy concertar sus propias condiciones de operatividad en el margen del conflicto histórico y geográfico que nos autentifica como sujetos expectantes porque carenciales, urgidos por formular una opción de identidad susceptible de concretizarse en nuestro paisaje: en nuestro fondo material de comparecencia práctica y teórica.

Discontinuados en nuestra historia (exiliados en ella), hoy requerimos de la exploración autoconsciente que proyecte la heterogeneidad de nuestros referentes históricos (internacionales y nacionales) en la posibilidad material de un modo específico de producción de arte; que nos inscriba como sujetos divididos o fragmentos en el cruce productivo de nuestra inserción americana.

El área de contradicciones dentro de la cual debemos especificar el arte en respuesta a los modelos influyentes de los centros de poder, la condición de apartamiento (margen, periferia) y postergación de nuestro devenir artístico en

el complejo internacional, nos fuerzan hoy a hacernos valer como diferencia en un espacio irrenunciablemente otro: a contrastarnos –en el contexto histórico y geográfico de producción de arte– como sujetos en tensión cuyo trato con la cultura es conflictual.

Dos

Valoramos así las prácticas de arte que formulan modelos alternativos a los modelos institucionales, modelos críticos de cuestionamiento de la normatividad sociocultural, que incorporan valores nuestros de existencia –valores de sociabilidad– a la elaboración material de nuevos formatos artísticos de expansión vital.

Para referir nuestras consideraciones críticas a una problemática artística concreta, proponemos exponer algunos de los rasgos productivos de las prácticas de arte chilenas que especifican su vía de inserción social en un espacio de ofensiva.

La dinámica productiva que hoy energiza el arte en Chile implica –primeramente– la revisión de los supuestos académicos de sujeción de las formas a los patrones oficiales, la superación de los límites técnico-expresivos (pintura, escultura, grabado) marcados en el pasado por la tradición de los géneros, así como la reformación de toda categoría estética aún ligada a la noción de «representación» de proyección de la imagen –mediante un dispositivo especular– en una escena sustitutiva de lo real.

Las prácticas multimedia hoy activas en Chile –las variantes significa: que contestan la uniformidad de los modelos discursados dictados por la historia– diversifican la mirada sobre el arte en un espacio múltiple de elaboración material de soportes otros: cuerpo humano, paisaje, biografía individual y colectiva como soportes artísticos. Video, cine, textualidad como nuevos registros comunicativos conjugados en una secuencia, móvil de desplazamientos y condensaciones de los signos totales de producción de arte.

El recuento de las últimas manifestaciones artísticas producidas en Chile por un conjunto de artistas (Leppe, Dittborn, Colectivo Acciones de Arte, Altamirano, Rosenfeld, Castillo, etcétera) denota primeramente una profusión de formas no convencionadas por la tradición oficial, cuya expansividad, cuya progresividad espacial y temporal, tratándose de formas evolutivas, introduce en el campo ya no restrictivo de la producción de arte un índice apertural (pluralizador) de reformación de la mirada crítica.

Las prácticas de arte chilenas que singularizamos como ejemplos constitutivos de un nuevo entendimiento sígnico, se caracterizan por su decisión de escentricar –en nuestro paisaje– opciones materiales significantes suficientemente concretas –tangibles– en su nivel realista de objetivación de los significados artísticos en soportes vivos de comunicación, para liberar la creatividad de toda restricción objetual, y desplegarla en plena exterioridad social.

Dichas prácticas en las que intervienen cuerpo y paisaje como soportes naturales y sociales de vida humana transforman en ellos el valor de cotidianeidad de la experiencia colectiva captada en el estrato sensible de sus determinantes más elementales.

La materialización de los significados artísticos en soportes no referenciales (no gráficos ni lingüísticos sino vivos de comunicación), introduce el arte en un espacio público de verificación física (de sensibilización corporal de la escena urbana) desde el cual impulsa la creación –no singular sino plural, multiplicativa para cada sujeto– de nuevas dinámicas de actuación consciente susceptibles de regenerar la textura comunitaria.

Al involucrar cuerpo y paisaje como nuevo soporte de producción significante, el arte penetra, cruza (traspasa) el espacio público de la comunicación ordinaria, pero también lo desborda, lo excede, lo descalza valorándose dicho descalce crítico como descalce del sentido por desplazar y activar en una nueva conducta simbólica.

El espacio de la significación artística concretizada en el cuerpo y el paisaje, revierte y subvierte el espacio de la comunicación normativa, el espacio de la normatividad, generándose en dicha instancia de transversión creativa las condiciones críticas de desconcertación de la mirada en la desfamiliarización de lo real.

La ocupación generalizada de registros documentales (fotos, cine, video) de reproducción de la imagen que sustituyen los registros anteriores de representación gráfica o pictórica, cobra hoy valor de demostración: son suficientemente activos e interactivos en sus conexiones técnicas con los registros de comunicación masiva (prensa, cine, televisión) para inscribir el arte en una visualidad ya no exclusiva ni sublimante sino diaria, sino pública, en la cual el hábito ordinario de recepción técnica según nuevos parámetros críticos de procesamiento de lo real.

Las preposiciones de trabajo visual hoy elaboradas en Chile que afirman la comparecencia de la gestualidad en la escena urbana, proyecta modificar la relación de cada sujeto a su cuerpo y a los signos, cuestionando modos no únicamente disciplinares sino generales (simbólicos, transimbólicos) de

comportamiento comunitario mediante la creatividad entendida como perversión de la normalidad.

En cuanto cuerpo y paisaje nos proporcionan las primeras coordenadas sensibles de construcción de la identidad subjetiva delimitándose en lo primario como sujeto-objeto, interior-exterior, en cuanto perduran como constantes existenciales, se constituyen en materiales privilegiados de producción artística entendida como conversión crítica de lo real en sus datos elementales; se constituyen en materiales estratégicos de transformación de la experiencia consciente de corrección de vida por su cruce de lo biológico a lo simbólico, de lo natural a lo social.

Cuerpo y paisaje como soportes no privativos de comunicación pública (como soportes disponibles, comunes a todos, no reservativos) postulan el arte como programa (palpable) de lectura crítica de nuestra realidad: como propuesta cuyo referente de vida es suficientemente extensivo (plural, contingente, mayoritario) para incidir en zonas mayores de realidad y de problematización social.

En contra de la estricta tipificación y estandarización de las formas en los patrones discursivos estipulados por la historia oficial, postulamos una dinámica creativa capaz de indagar nuevas tareas significantes mediante la dispersión histórica de un gesto de efusión y difusión del sentido en soportes socializables. Las prácticas que valoramos liberan hoy el significado de nuestra pertenencia histórica (disímil, fragmentaria) en una nueva exterioridad significante que favorece la conjugación material de soportes vitales, refutando así la vocación ilusionista de las fórmulas académicas, regenerando el arte en un espacio múltiple de correlación social; espacio de disponibilidad significa que objetiva la condición heterogénea no uniforme, (impugnable) de nuestra conciencia cultural. El coeficiente de apertura de dichas prácticas nos parece hoy susceptible de reescenificar nuestra historia en el paisaje latinoamericano, de emancipar el arte de la tradición fusionando sus límites disciplinares, de pluralizarlo en un acto intensivo de polivalencia semiótica que revienta los bordes rígidos de una estética caduca y ductiliza el arte en una nueva vivencialidad.

Nuestro fraccionamiento histórico (la disparidad de nuestra trama productiva) se vuelve finalmente significante en una combinatoria artística que erige el cuerpo como primer soporte de afirmación histórica y geográfica en la concreción de su propio paisaje; en una dimensión permutante y extensiva de semantización de lo real en una multitud de fracciones materiales (sociales, históricas, corporales).

La pluralidad de dicho proceso significante demuestra ser hoy una forma congruente de inteligibilidad y no elusión de la precariedad de nuestra entidad cultural enteramente fragmentada por la coexistencia histórica de referencias dispares, una forma que positiviza la dispersión de tal entidad, su plural en un espacio polimorfo de producción de arte.

La formulación de prácticas artísticas que posan la corporalidad o la gestualidad como modalidades significantes que traspasan y exceden los marcos objetuales de comunicación gráfica o lingüística, marca la superación en el arte de la postura contemplativa que anteriormente inmovilizaba la mirada sobre las imágenes en la sublimación de su efecto: trascendente, a histórico. Por no-objetualidad, positivizamos así una instancia viva de significación una instancia móvil, transitiva que asume la contingencia de sus soportes como dimensión no finita de productividad.

La formulación en soportes vivos de actuaciones artísticas cuyo gesto precede o excede, desborda la finitud de toda inscripción gráfica o lingüística recluida en un marco objetual reducida a su instancia cosificante, rebasa hoy el marco de la comunicación regular mediante modelos errantes o desviantes, marginales que actualizan cuerpo y paisaje como nuevas escenas productivas. La superación de los límites objetuales de inscripción verbal o visual, permite contestar la uniformidad totalizante de los patrones sígnicos y su normatividad, para rearticular el sujeto de arte a una pluralidad sensible de matrices significantes interactivas en nuestro paisaje.

Permite refutar todo principio estático basado en la clausura de la representación: de todo cierre representativo que intente sintetizar lo real (sociedad, cuerpo, historia) en alguna fórmula estrictamente unitaria o finita (concluida en sí misma) o en alguna unidad de ciencia fija o invariable (excluyente de toda relación no ortodoxa), en algún imperativo ideológico de totalización del sentido o universalización de su referente. En tanto que las especificaciones materiales de los trabajos mencionados no se traducen en simples variantes estilísticas de una tendencia aun dependiente de las categorías estéticas promovidas por la tradición de las historias de arte oficiales, sino por el contrario, se valen de una decisión de transformación de la categoría de estética y, como tales, definen modelos alternativos de operaciones vitales y sociales que revierten y subvierten el espacio anteriormente reservado para dicha estética como un espacio de sustitución de lo real: espacio ilusionista (fetichista) de exclusión de vida, de desposesión del objeto; es necesario reformular lo artístico en una nueva práctica susceptible de transformar las coordenadas perceptivas e intelectivas

de inserción nuestra en la realidad: de responsabilizar por modos corporales, morales y sociales, de conducta humana que interroguen y objeten los modos regulares de comunicación ideológica presentidificados en el anterior dispositivo especular de la «representación» artística. De fundar el arte no como sublimación de lo real en la idealidad del sentido mediante la tachadura de los signos sino como instancia productiva de trabajo social; de transformación autocrítica de nuestra actuación corporal y discursiva en un espacio de vida.

PONENCIAS SOBRE ARTE URBANO

HACIA UN ARTE URBANO

Lily Kassner
México

Crítica de arte, Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es autora de: *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX* (1997), *Tiempo, piedra y barro* (2003). Fue directora del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano a fines de los años setenta y directora general de Artes Plásticas (departamento responsable de los museos de la misma universidad).

HACIA UN ARTE URBANO

Lily Kassner

La historia del hombre es, en gran parte, la historia de las relaciones del ser humano con su medio ambiente, es decir, el espacio en donde discurre. Cuando el hombre hizo uso de su voluntad empezó esta relación con el espacio, y a partir de ella evolucionó. Sin embargo, esta voluntad tuvo que combinarse con la de sus semejantes para prevalecer, pues la voluntad de transformar el espacio no puede ser individual, tiene que involucrar necesariamente a la comunidad. Así, el espacio guarda testimonios del paso del hombre, de su creatividad y de sus esfuerzos por trascender. Es en ese espacio donde han quedado los vestigios de antiguas civilizaciones. En el tiempo ha dejado extraordinarias muestras de voluntad e imaginación. Voluntad e imaginación son dos atributos del hombre que le permiten modificar su circunstancia y satisfacer sus necesidades. Por eso el espacio adquiere su verdadero significado cuando entra en relación con la vida colectiva. La expresión más tangible y a la vez más compleja de esta relación, es la ciudad. En consecuencia, al arte urbano no se le puede encajonar solo en el concepto de la aportación de los artistas plásticos para conformar el ámbito urbano. En una concepción extensa, el arte urbano se amplía a la participación y remodelación que arquitectos, urbanistas, ecólogos, sociólogos y artistas realicen en las ciudades con trabajos de participación interdisciplinaria para servir como organizador cultural colectivo y no, como en la generalidad de las veces sucede y ha sucedido, como casos esporádicos y marginados.

No obstante, esta ponencia se circunscribe a relatar cual ha sido el manejo cultural en un proceso histórico-social determinado en el que al artista solo se le ha dado la oportunidad de participar en el arte urbano haciendo monumentos, remodelación de plazas y murales, o sea para llenar huecos o corregir equivocaciones visuales, y no tomándolos en cuenta desde el proceso de concepción y realización, en los que se unan los conocimientos técnicos y la voluntad y sensibilidad de los ciudadanos para que la humanización de las ciudades se hagan efectivas. Sin embargo, surge la inquietud de las nuevas generaciones de artistas por buscar y encontrar otras alternativas hacia un arte urbano en el contexto de su connotación más amplia, antes señalada.

En los vestigios físicos de las ciudades prehispánicas encontramos, en la sabiduría del uso del espacio, no solo testimonio de grandeza sino lección de que la armonía es posible.

Ninguna ciudad del mundo prehispánico igualó en grandiosidad a Teotihuacan. Es en la grandeza de su concepción urbana, en la riqueza de su arte, en la trascendencia de sus manifestaciones culturales, donde estriba la grandiosidad de Teotihuacan, capital de una cultura que tuvo ocho siglos de esplendor. El centro religioso de esta gran metrópoli es una verdadera obra maestra en el arte de la planificación. Cada uno de los elementos arquitectónicos que lo constituyen está orgánicamente integrado a la columna vertebral de la ciudad que es la calzada de los muertos, de tal forma que en su sobria asimetría, la composición urbana, en cualquier sentido que se le observe, muestra un equilibrio absoluto. En esta metrópoli la arquitectura, la escultura y la pintura se integraron en el perenne homenaje de unos hombres a la religión que ellos mismos habían creado.

Después de la conquista, nace México de la conjunción de dos grandes culturas: la indígena y la española. El mundo colonial se fue creando con los modelos de una sociedad que había alcanzado su madurez en Europa. La Nueva España aplica y adapta las creaciones españolas. Lentamente las formas hispánicas fueron modificándose y aceptando la realidad neohispana. La capital de la Nueva España se establece sobre las ruinas de la gran Tenochtitlan. Se adopta el sistema rectilíneo partiendo de una gran plaza en la que se asientan los edificios simbólicos de los nuevos poderes civiles y religiosos. Sin embargo, pronto se pierde la claridad inicial del trazo urbano, por la cesión de extensos terrenos en las ciudades a favor de las órdenes religiosas para el establecimiento de sus conventos. Al irse expandiendo las ciudades se encontraron pronto limitadas por estos amplios recintos cerrados, que impedían la prolongación de la traza rectilínea. Las ciudades de la Nueva España se enriquecen durante los siglos XVII y XVIII. A partir del reinado de Carlos III, comienzan a implementarse nuevos programas de mejoría urbana y a construirse edificios según los nuevos conceptos de servicio y de utilidad social. A finales del siglo XVIII se multiplican las redes de dotación de agua, se trazan líneas de alcantarillado. Se ponen nuevos árboles en parques y avenidas denominadas paseos y se erigen monumentos para embellecer los ambientes urbanos.

En el siglo XIX y principios del XX, a través de la creación de espacios alrededor de los edificios, de la prolongación de arterias lineales al ser suprimidos los conventos y fraccionadas sus inmensas propiedades urbanas como resultado

de la aplicación de las Leyes de Desamortización de Bienes Eclesiásticos, y de la ampliación de avenidas, se van creando elementos urbanos que acentúan la fisonomía barroca de nuestras ciudades.

Sin embargo, subsistirán como hechos fatales la incoherencia urbana y la falta de unidad de los edificios entre sí, que si por una parte confirieron en el pasado graciosa variedad a nuestras ciudades, el mismo criterio aplicado por urbanistas y arquitectos hasta el día de hoy ha propiciado que las construcciones modernas, concebidas cada una como elemento aislado sin tomar en consideración la escala, volumen y espacio del marco urbano que los rodea, vayan acentuando más y más la fisonomía anárquica y desorganizada que impera en nuestras principales urbes, particularmente en la ciudad de México.

Desde el principio del siglo XX la ciudad de México crece rápidamente. A medida que los barrios del centro se degradan para recibir a las clases populares, las capas acomodadas se instalan en nuevos conglomerados. Durante el siglo XX, el conglomerado urbano toma una gran amplitud: alcanza el millón de habitantes en 1930 y rebasa los ocho millones en 1970.

En 1980, según los resultados preliminares del último censo, el Distrito Federal con su periferia llega casi a los catorce millones de habitantes. Durante los años treinta se empieza a construir la infraestructura moderna de la ciudad. Entre 1940 y 1960, la ciudad toma su amplitud actual. Los fraccionamientos de clase media crecen en su mayoría, mientras que los más antiguos de las colonias modestas decaen. Los barrios englobados en el crecimiento se proletarizan en la proximidad de las colonias industriales. Los terrenos baldíos de la trama urbana son ocupados por «paracaidistas» que crean ciudades perdidas. Poco antes de 1960 empieza a crecer la ciudad de México fuera del Distrito Federal, invadiendo el estado de México. Este crecimiento se inicia con la creación de zonas industriales hacia el norte de la ciudad. Al mismo tiempo nacen los primeros conjuntos de habitación construidos por organismos gubernamentales: el multifamiliar Benito Juárez y posteriormente el gigantesco Nonoalco Tlatelolco. Bajo el efecto del rápido crecimiento demográfico y de la industrialización, la ciudad de México se extiende de manera anárquica absorbiendo las localidades ejidales, rurales. Una serie de grandes obras se edifican en el DF. desde los años cincuenta, entre ellas la Ciudad Universitaria que ocupa un vasto espacio en el sur de la ciudad. México se construye horizontalmente sobre extensiones consideradas en otro tiempo inutilizables. Como México sufre de dificultades de tránsito por el exceso de automóviles, se ha desarrollado una red de vías rápidas para apoyar un anillo periférico aún no terminado. De 1973 a 1976

se construye parte del circuito interior y en 1979 se pone en uso la mitad del sistema de ejes viales, alterando indiscriminadamente calles, camellones, áreas verdes, en un esfuerzo por mejorar la vialidad del Distrito Federal sin que hasta la fecha se puedan evaluar los resultados de esta acción. Al igual que muchas ciudades en Hispanoamérica, la ciudad de México es la capital donde se generan todos los poderes de la nación con la consiguiente desigualdad entre el medio urbano y el rural.

En la capital de la República mexicana son muy marcados los contrastes. Anillos de miseria junto a zonas habitacionales de lujo desmedido, problemas de contaminación ambiental, auditiva, visual y química con poca o casi ninguna atención de parte de las autoridades, desarrollo desmedido de fraccionamientos y constructoras que promueven viviendas para una burguesía media y alta, y precarias soluciones que dan a la vivienda popular servicios públicos insuficientes.

Indiscriminadamente se han destruido o se han dejado deteriorar, sin piedad, edificios y casas de gran valía de la época colonial porfiriana como casas *art nouveau* y *art decó* que han sucumbido para que en su lugar se levanten enormes edificios sin personalidad arquitectónica definida. La apertura de los nuevos ejes viales con la modificación de áreas verdes que funcionan como pulmones dentro de la ciudad, ha significado la concesión de una primacía del automóvil, obteniendo este un lugar privilegiado y relegando al ser humano a un plano secundario.

La ciudad ha sido también marco para que se coloquen una serie de monumentos y fuentes que dentro de una concepción cerrada y caduca ocupan espacios públicos. Pareciera que se ha utilizado a la ciudad como una gran galería en donde se exponen *bibelots* y agigantados, estatuas de héroes por doquier. Estos monumentos crecen y se reproducen a la entrada y salida de ciudades y pueblos, en plazas y jardines o solitarios parajes de carreteras. Así es como se ha auspiciado una tendencia artística cultural imbuida en la ideología de la revolución mexicana, con la exclusión de otras corrientes.

Mario Monteforte Toledo dice: «El Estado tuvo como constante la exaltación de ciertos héroes de la historia de México: Cuauhtémoc, los insurgentes, los generales de la Reforma, los hombres de ciencia y una sola figura civil del liberalismo: Don Benito Juárez». Después del triunfo de la Revolución y alentados por la gestión de Vasconcelos, se dota al quehacer artístico de un nuevo perfil acorde con la idiosincrasia del país. El arte con motivos realistas, de comunicación y proselitismo, resultaba congruente con la problemática de la

afirmación nacional. Durante el gobierno de Cárdenas los escultores produjeron obras narrativas o enaltecedoras de héroes locales o nacionales. En algunos de estos monumentos se imitó al arte oficial soviético mostrando al trabajador, al campesino, a la madre, al héroe. El gobierno auspiciaba toda obra de arte que contuviera mensaje ideológico.

Si se analizan las tendencias en el arte público veremos que una misma forma ha sido repetida desde finales del siglo XIX, hasta la fecha: la veneración por el monumento cívico, decorativo, sin un mayor compromiso de parte de los artistas por una investigación a fondo de forma y espacio. Apoyados por el mecenazgo oficial, los pintores y escultores, en su mayoría, se unieron al culto nacionalista y al arte público comprometido. Ignacio Asúnsolo ejecuta el cenotafio al general Obregón, en 1933. Guillermo Ruíz, fundador, maestro y director de la Escuela de Talla Directa, fue el escultor favorecido por el régimen de Cárdenas. Realiza en la isla de Janitzio una gigantesca estatua de *Morelos*, en donde la propia isla simula ser el basamento de esta colosal figura. Federico Silva comenta atinadamente: «La escultura del cardenismo no podía haber sido sino de piedra, era un material terrestre, agrario y tenía que ver con el pasado indígena. La escultura del México cardenista es piedra y cemento: el *Monumento a la revolución*, el *Morelos* de Janitzio, el *Monumento a Obregón* y los relieves de González Camarena en el Seguro Social. Entonces el material, su tratamiento, tienden al mismo propósito que la pintura, confirmación de nacionalidad en rescate de valores históricos».

Si Ruíz fue el escultor más popular del régimen del general Lázaro Cárdenas, Juan Olaguibel será el predilecto del régimen posterior de Manuel Ávila Camacho. Sus obras monumentales *La Diana* y el *Monumento a la Fuente de Petróleos* carecen de fuerza en comparación con los monumentos que dedicó al insurgente *El Pípila* en el Cerro de San Miguel, en Guanajuato, y su *Morelos* en Cuernavaca. Luís Ortiz Monasterio, en 1948, realiza el altorrelieve en el frontispicio de la Escuela Nacional de Maestros, de carácter histórico por ser uno de los tempranos ensayos de integración de escultura y arquitectura. De sus obras monumentales mencionaremos el *Monumento a la madre, La fuente de nezahualcóyotl* y el conjunto de la unidad independencia.

Germán Cueto hizo obra de vanguardia de gran importancia en México. Fue maestro de una gran generación de escultores. En 1968 colaboró con una obra en la Olimpiada Cultural: *El corredor*, escultura en bronce que se encuentra frente al estadio de la Ciudad Universitaria. Introductor del abstraccionismo en la escultura mexicana, fue el primer artista nacional que asimiló el cubismo escultórico.

A partir del régimen de Manuel Ávila Camacho y después con el de Miguel Alemán, se evidenció un cambio pendular hacia un desarrollo industrial capitalista. Ya no se requería de un arte de mensaje dirigido y de propaganda, principiándose con la era de grandes construcciones gubernamentales. En el multifamiliar Benito Juárez (1950-1952), el arquitecto Mario Pani llama a colaborar al pintor Carlos Mérida para que realice unas decoraciones murales en concreto cincelado y vinelita. Estas decoraciones geometrizantes se integran totalmente a la arquitectura. Carlos Mérida y Germán Cueto han sido los primeros en México, que enfocaron la integración plástica en su sentido más profundo.

El Estado dio oportunidad a los artistas para que contribuyeran a la integración plástica. Arenas Betancourt colabora en el Hospital de la Raza. En el Centro Médico participan con relieves: Zúñiga, Tomás Chávez Morado, Luis Ortiz Monasterio y Ernesto Tamariz, quien también ejecutó el *Monumento a los niños héroes* en Chapultepec.

En la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas trabajaron Zúñiga, Arenas Betancourt y el taller de integración de Chávez Morado. El Instituto Mexicano del Seguro Social emprendió construcciones de varios edificios donde prevaleció el criterio de la integración plástica.

En 1950 con la construcción de la Ciudad Universitaria se invitó tanto a pintores como escultores a participar en la decoración de edificios y de esculturas monumentales. Rivera y Siqueiros ejecutaron relieves policromados; O' Gorman decoró la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria en mosaicos con motivos prehispánicos. Arenas Betancour hizo el *Prometeo* y Asúnsolo erigió, frente a la rectoría, la estatua de Miguel Alemán, que varias veces dinamitada, tuvo que ser removida de su lugar.

El movimiento artístico oficial fue decayendo y se volvió rutinario. Si en México se siguieron realizando esculturas conmemorativas y cívicas, por otro lado una generación de artistas preocupados por un cambio radical realizó obras de investigación seria y vitalizadora más acorde con la revolución estética mundial. Esta revolución plástica quiso insertarse en una tradición universalista. Era una nueva visión del hombre y de su historia que buscaba romper con las limitaciones nacionalistas, y que emprendió una búsqueda personal y arriesgada fuera de la corriente oficial encontrando nuevas formas de expresión plástica.

A México llegó un considerable número de artistas e intelectuales que fortalecieron la vida cultural del país. De esta migración de artistas forman parte Herbert Hofmann y la tan discutida figura de Mathias Goeritz. Llega a

México en 1949. Da a conocer el arte moderno por medio de ediciones artísticas. Colabora con el arquitecto Luis Barragán y realiza, en 1951, la escultura *Animal* que se encuentra a la entrada del fraccionamiento del Pedregal. Daniel Mont le encarga el Museo Experimental El Eco (1953) centro de reunión artística de gran impacto y trascendencia en la vida cultural mexicana. Para El Eco realizó una escultura de tamaño monumental –ahora en el Museo de Arte Moderno– que adquirió fama en el plano internacional por tratarse de la primera estructura primaria. En 1957, en colaboración con el arquitecto Luis Barragán, ejecutó las *Torres de Satélite*, cinco gigantescas columnas de cemento armado de diferentes colores y dimensiones, desde 37 hasta 57 metros de altura, antecedente en México de la escultura urbana. Otra de sus contribuciones en el espacio del arte urbano fue su realización de los poemas concretos. Uno es el mural que realizó para el restaurante *Vips* de las calles de Niza. Su poema *Pocos cocodrilos locos* está constituido con enormes letras de acero pintadas en blanco y ocupa tres paredes externas. Esta tendencia representa el lazo de sus raíces dadaístas en su vocación constructiva. En ocasión de los juegos de la XIX Olimpiada celebrada en México, Mathias Goeritz colabora con el arquitecto Pedro Ramírez Vásquez para realizar la *Ruta de la Amistad*. En 1960 Mathias Goeritz había propuesto un plan artístico para dos carreteras importantes de México. Una, la del norte al sur y otra de Veracruz a Acapulco. Consistirían de señales monumentales de 150 a 300 metros de altura en regiones desérticas. Alrededor deberían construirse hoteles, gasolineras y museos de arte prehispánico o popular, paraderos para el turista que viene en automóvil. Colabora con Helen Escobedo, Hersúa, Sebastián, Federico Silva y Manuel Felguérez en el Centro del Espacio Escultórico; en la primera y segunda etapa es miembro del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Manuel Felguérez ingresa en 1953 al taller de Francisco Zúñiga. Crea en el cine Diana un mural de hierro, en equipo con el arquitecto Leopoldo Gout. Compuesto de elementos metálicos que sobresalen del muro, está marcado por un barroquismo inquietante. Tiene un interés primordial en el mural escultórico, y en el lapso de diez años, realiza treinta murales públicos. Para la Olimpiada Cultural de 1968 se le invita a participar. Comprometido con el movimiento estudiantil del 68, crea una obra marcadamente barroca en fierro; al no poder concluirla fue donada al Museo de Arte Moderno en donde se encuentra inconclusa. Al ser nombrado investigador para la Coordinación de Humanidades, en 1974, realiza estudios sobre las posibilidades de la cibernética

en la producción de diseño. El ser investigador del *Carpenter Center for the Visual Arts*, de la Universidad de Harvard, le permite perfeccionar una serie de búsquedas en la relación entre computación y diseño artístico. Como investigador de la Unam colabora con cinco escultores realizando un trabajo colectivo que dio como resultado la primera y segunda etapa del Centro del Espacio Escultórico. Desde 1980 es miembro del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano. Realizó, entre 1980 y 1981, una escultura urbana en el periférico de Monterrey, Nuevo León.

Ángela Gurría se dedica a la escultura desde 1949. Primero en forma autodidacta y después bajo la formación de Germán Cueto. Al principio tiene una decidida propensión hacia la escultura religiosa-mística en donde se inscribe como una renovadora del arte sacro mexicano. Para 1967 presenta, en la III Bienal de Escultura, una puerta celosía, escultura integrada a la arquitectura con la cual obtiene el primer lugar. Realiza la primera escultura que abre La Ruta de la Amistad dedicándose de lleno a la escultura urbana. En 1975 integra al grupo Gucadigose con Geles Cabrera, Juan Luis Díaz, Mathias Goeritz y Sebastián. Ha realizado varias esculturas en el DF. en el espacio urbano y un proyecto para el periférico de Monterrey, Nuevo León.

Helen Escobedo, rompiendo definitivamente con la escultura de pequeño formato y de exposiciones en galerías, realiza ambientes efímeros. En 1968 colabora en *La Ruta de la Amistad* con la escultura *Puertas al viento*, escultura en concreto de 17 metros de atura. Desde 1978 es investigadora en la Coordinación de Humanidades en el Centro del Espacio Escultórico de la Unam. Su escultura se encuentra determinada por conceptos urbanos. En 1971 realiza una escultura monumental en la Bahía de Auckland en Nueva Zelanda, *Señales*. Está en vías de desarrollo una escultura monumental, *Las torres vibrantes*, que será instalada en el periférico de la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Incansable en su tarea de investigación y de proyectos, monta, a manera de un *collage* y ayudada por la fotografía, proposiciones de arte urbano seleccionando una plaza, un edificio o monumento ya terminado para realizar sus proposiciones alternativas o el testimonio de lo que serán las futuras creaciones. Evita así la dependencia del artista al mecenazgo respondiendo con una obra de tipo conceptual, en la cual la creatividad e imaginación del artista no tiene límite y pretende por este medio tratar de rehacer la ciudad con proposiciones en el espacio del arte urbano. Colabora con los otros cinco escultores en la primera y segunda etapa del Espacio Escultórico de la Unam y es miembro del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano.

En ocasión de los juegos de la XIX Olimpiada celebrada en México, Mathias Goeritz tuvo en sus manos la difícil y atractiva tarea de lograr una integración plástica en relación con la arquitectura deportiva. Este ambicioso proyecto ofrecía, además, la posibilidad de unificar al arquitecto con el artista llevando el arte a la calle y convirtiéndolo en algo vívido para la gente. Después de celebrada la Reunión Internacional de Escultores en México, nació La Ruta de la Amistad. En ella participaron artistas de los cinco continentes, en colaboración estrecha con planificadores, ingenieros y arquitectos. La importancia de la Ruta de la Amistad reside en el planteamiento de un arte integrado desde la concepción del conjunto urbano. Significa que la obra artística sale del ambiente de galerías y museos y establece contacto con las masas por medio de conjuntos planificados, con el fin de ayudar a convertirlos en la expresión espiritual necesaria de la sociedad moderna.

A lo largo de 17 kilómetros en el anillo periférico, a partir de la Unidad Independencia hasta el Canal de Cuemanco en Xochimilco, se localizan dieciocho esculturas de quince países. Todas las esculturas tienen como unidad estilística el lenguaje del arte abstracto. La altura de las obras varía entre 5,7 y 18 metros. Los escultores que participaron son: Angela Gurría, de México; Willi Gutmann, de Suiza; Miloslav Chlupác, de Checoslovaquia; Kiyoshi Takahashi, de Japón; Pierre Székely, de Hungría-Francia; Gonzalo Fonseca, de Uruguay; Constantino Nívola, de Italia-Estados Unidos; Jacques Moeschal, de Bélgica; Todd William, de Estados Unidos; Grzegorz Kowalski, de Polonia; Clement Meadmore, de Australia; Herbert Bayer, de Austria-Estados Unidos; Joop J. Beljon, de Holanda; Ytzhak Danzinger, de Israel; Oliver Seguin, de Francia; Mohamed Melehi, de Marruecos; y Helen Escobedo y Jorge Dubón, de México.

A la entrada del Estadio Azteca, se levanta una escultura monumental de 25 metros de altura de Alexander Calder, *El sol rojo*. Frente al Palacio de los Deportes, Mathias Goeritz realizó *La osa mayor* de 15 metros de altura.

A doce años de distancia se pueden analizar las limitaciones de *La Ruta de la Amistad*. Las esculturas no se integraron a los espacios destinados y con el desarrollo caótico de la ciudad y las transformaciones que ha tenido el periférico, las obras hoy en día son difíciles de verse. Al estar situadas en una vía de alta velocidad, el espectador no cuenta con una visión clara de ellas. Además, muy pocas de ellas están localizadas en un espacio propio para detener el automóvil y bajarse a ver con detenimiento las obras.

El arquitecto Fernando González Gortázar ha participado en obras de integración plástica y escultura urbana. Desde 1966 se ha interesado en estudiar

y profundizar las relaciones entre la forma de los objetos y el movimiento del espectador, lo que junto con la asociación al paisaje y el logro de una auténtica monumentalidad, son preocupaciones fundamentales en su creación artística. El interés por los juegos volumétricos, el movimiento de lo planos, el manejo de las texturas y colores, son aplicados a la arquitectura y a la escultura. En 1969 hace *La gran puerta* como monumento-símbolo para un fraccionamiento. En 1970 realiza *la Fuente de la hermana agua* de formas simplificadas, vigorosas y gran estímulo visual. En 1972 construye la *Torre de los cubos* en Guadalajara. Para el DF., en 1973, hace *La gran espiga* con ritmos horizontales y cromatismo vivo que estimula los valores ópticos.

Juan Luis Díaz logra en sus esculturas de madera chapeada, la tensión como una fuerza física real y constante, en la que cada capa opera simultáneamente como tensor y compresor de la capa inmediata. Estos mismos procedimientos de estudio del comportamiento molecular de la materia los ha efectuado con el metal. Posteriormente, Díaz trabajó con la tabla de multiplicar compuesta por dígitos. Así descubrió, mediante la homogeneización de los números, cada vez una mayor cantidad de secuencias que podían generar diseños planos y luego composiciones geométricas intrincadas, pero lógicas.

El grupo Gucadigose (Gurría, Cabrera, Díaz, Goeritz, Sebastián), se formó gracias al encargo que se les hizo de parte del gobierno de Tabasco, para que realizaran esculturas urbanas. Se realizaron en el periférico de Villahermosa. Son unas glorietas que en lugar de servir como base para colocar una escultura, fungen como muestras de un arte de vanguardia cercano al llamado «Arte de la Tierra». En todas ellas predomina un concepto de horizontabilidad; las formas están hechas a base de tierra cubierta de ladrillo rojo y concreto. Reminiscencias del arte precolombino de la región de Comalcalco.

En 1976 el Museo de Arte Moderno inaugura la exposición *El Geometrismo Mexicano, una Tendencia Actual*. Este evento dio a conocer la inquietud de un grupo de artistas mexicanos que usan la presencia de la geometría como común denominador en sus obras.

Dentro de este estilo artístico han trabajado Sebastián, Hersúa, Francisco Moyao y otros. A partir de 1969, Sebastián, Hersúa y Aguilar Ponce (egresados de la Academia de San Carlos) formaron un equipo denominado Arte Otro, realizando obras de consideración ambiental y con asociación al cinetismo.

Sebastián conoce a Goeritz, colabora con él. Utiliza el papel doblado y las flexiones del mismo; el movimiento y el cambio continuo de una forma

geométrica. Explora las posibilidades que la Cinta de Moebius le ofrece en sus investigaciones. Propone con un módulo, transformar el plano en volumen y para ello se presta de todo tipo de papel y cartón. Se inspira e investiga la cristalografía como problema topológico y la información sobre la geometría energética y cinegética. Todo esto le permite concluir la serie de los cinco cuerpos regulares de la geometría. Por su interés en el arte urbano forma parte del Grupo UR. Colabora en las esculturas urbanas que se instalarán en el periférico de la ciudad de Monterrey y realiza, con otros cinco escultores, el Centro del Espacio Escultórico en su primera y segunda etapa, en la Unam, y es miembro del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano.

En Hersúa existe el interés primordial de recalcar la necesidad que existe de tomar en cuenta al espectador como ente creativo. Por tal razón, en muchas de sus exposiciones y proposiciones, sus esculturas son habitables e intenta dar un salto hacia un cambio radical de forma y función. Participa en el grupo Otro y el Grupo UR. En contra del arte oficial y mercantil, Hersúa ha levantado un grito desesperado por un arte urbano congruente a la función social a la que se les destina. Hersúa realizó, en 1977, una exposición en el Museo de Arte Moderno intitulada *Semicubiacan*, ambiente modular escultórico, proyecto de ciudad. Propone una ciudad planificada en base al medio cubo y donde la conciencia urbana se regirá por un equilibrio liberador de espacios habitables y transitables. Esta investigación la realizó para un proyecto de conjunto urbano para una ciudad de Baja California. También colabora en el Centro del Espacio Escultórico, primera y segunda etapa, y es miembro del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano. En 1979 realizó, para el edificio que alberga a la Biblioteca Nacional, el *Símbolo de las ciencias y las humanidades*.

Varios trabajadores de las artes visuales con tendencias estéticas coincidentes, formaron el Grupo UR, donde se pretendió proyectar un arte público en la urbe para la comunidad. Formado en 1974 estuvo integrado por Alemán, Hersúa, Mallard, Real de León, Sebastián y Federico Silva. La primera tarea que se propusieron fue contribuir a esclarecer algunos de los problemas que se derivan de la proposición del arte público contemporáneo, vinculado con la sociedad, con su desarrollo y con el de la urbe.

Francisco Moyao, de tendencia geométrica y con un interés especial en la percepción visual, dota a sus esculturas de un tono marcadamente óptico al cual ha denominado el artista «expresionismo visual». En 1979 gana el primer premio en la Trienal de Escultura y en 1980 presenta en la Galería del Auditorio Nacional una escultura penetrable con sonido y luz de marcada influencia urbana.

Federico Silva, pintor figurativo realiza murales de contenido social y político. Rompiendo con su trayectoria anterior incursiona en lo abstracto y lo cinético. En 1971 exhibe su *Kinemascopio* con efectos lumínicos, sonoros y dinámicos. Cuestionador incansable, expone en 1972 la *Experiencia lumínica dos* y *Láser* en el Palacio de Bellas Artes y el *Cinescopio*, cuyo proyecto fue enviado en calidad de propuesta a la XV Asamblea General del Consejo Internacional de la Música de la Unesco en 1973. Gracias al apoyo que le brinda la Unam, prosigue en sus investigaciones y lleva a cabo en Bellas Artes su exposición *Objetos de Sol y Otras Energías Libres*. Guillermo García Oropeza aclara la postura de Federico Silva: «La escultura de Silva como toda buena escultura pertenece y complementa un entorno. No ha sido creada para el vacío ambiental de la sala de exposiciones sino para la realidad de la calle, de la plaza, del jardín. Requiere complicidades de sol y viento para alcanzar su vida total, y el marco de la arboleda o del concreto. Un arte urbano que va más allá de esa lamentable iconografía que nuestras ciudades proponen, un arte urbano para la ciudad de hoy y, mejor, aún para la de mañana. Ciudad donde el arte sea liberado de la presión del museo o de la galería para salir a la calle, al parque público, a la autopista. Un arte de signos universales, de formas y no de discursos, de experiencias y no de consagraciones, un arte de participación, de experimento, de búsqueda. Un arte para todos o al menos para los que no tengan miedo de ver e imaginar». Como investigador en la Coordinación de Humanidades de la Unam realiza, con otros cinco escultores, el Centro del Espacio Escultórico en su primera y segunda etapa, y es miembro del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano.

Centro del Espacio Escultórico

Dentro de los linderos de la Unidad Cultural de las nuevas instalaciones de la Unam se encuentra el Centro del Espacio Escultórico. Fue anunciado por el rector, doctor Guillermo Soberón, el 4 de noviembre de 1977, e inaugurado por él, el 23 de abril de 1979.

Fue propuesto por el entonces Coordinador de Humanidades, doctor Jorge Carpizo, como el «movimiento que busca sus apoyos en la tradición y en la vanguardia de nuestro país para apoyar la modernización de México. Este movimiento escultórico rebasa el arte privado, incorporándose a la gran tradición del arte público. Proyecto que tiene su origen en una concepción del arte como investigación, extensión de la cultura y un compromiso con la realidad social». Los artistas que participaron en él, han estado vinculados y han hecho

aportaciones en la Unam. Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Mathias Goeritz, Hersúa, Sebastián y Federico Silva. Se pidió la colaboración interdisciplinaria de botánicos y geólogos para estudiar y salvaguardar la flora y la petrografía del Pedregal. Es una superficie del terreno del Pedregal libre de toda vegetación y encerrada por un envolvente de forma circular. Consta de dos partes: una plataforma de desplante y una serie de módulos geométricos colocados sobre la plataforma. El diámetro exterior mide 120 metros y el interior 92,78 metros. Hay 64 módulos poliédricos de base rectangular de 9 por 3 metros con una altura de 4 metros. La disposición de estos módulos es radial y por cuadrantes separados en los cuatro puntos cardinales.

Para llegar a tal resultado las decisiones fueron tomadas por unanimidad, lo que daba a cada uno de ellos el derecho al veto. Los artistas conceptualizaron una planta circular en donde lo telúrico, la violencia de la lava volcánica no se alterara, sino al contrario, se respetó en su fuerza natural, contrastada con la armonía de los módulos geométricos.

Fuera de las presiones del mercado de galerías y museos, fuera del gusto oficial y mal informado, la universidad cumple la función de un foro abierto estimulando nuevas tendencias e investigaciones artísticas. Rescata así una tradición mexicana en el campo del arte monumental y público.

En el *Manifiesto* del Centro del Espacio Escultórico los seis artistas declaran:

> Quienes participaron en el proyecto universitario «C. E. E.», hemos intentado poner en práctica principios olvidados por cientos de años. Buscar hacer del arte un gran acontecimiento para todos y para siempre, superando al menos en esta experiencia, el voluntarismo individualista autosuficiente y caduco.
>
> Si a los artistas que formamos este equipo de trabajo, no les sobrevive alguna de sus obras, el Espacio Escultórico, por todo lo que tiene de oculto y de anónimo, habrá de perdurar como el intento colectivo de arte público más importante de los últimos años.

Resultado de un proceso histórico y un momento singular en la vida política y cultural del país, el Espacio es una escultura monumental. Allí, el espectador va obteniendo una visión concreta del transcurrir del tiempo. En el Centro del Espacio Escultórico se da el juego de los contrastes; lo rugoso y lo terso, lo viejo y lo nuevo, lo agreste y lo volcánico, lo claro y lo oscuro: todo se conjuga para hacer sentir el placer estético. La forma circular del espacio escultórico busca y encuentra su reminiscencia en la cultura de Cuicuilco haciendo, de este lugar, un centro de la tradición incorporada a un presente en constante cambio.

La segunda etapa del Centro del Espacio Escultórico, son seis esculturas individuales en un área circular y, fungiendo como centro, una gran formación volcánica que semeja el caparazón de una tortuga.

En esta segunda etapa Manuel Felguérez, dedicado por más de treinta años a la escultura monumental, nos ofrece en su obra *La llave de Kepler*, los resultados de un trabajo de investigación con ayuda de los sistemas de computación. Esta escultura está hecha en placa de fierro, buscando el contraste de la estructura geométrica con la naturaleza. Mathias Goeritz, respondiendo a su necesidad metafísica, sublima en su desarrollo escultórico su ideal de verticalidad etérea. En contraposición a la escultura de bulto, Goeritz juega con la ligereza de la escultura de fierro, *Corona del pedregal*, de vivo color rosa, que sustenta un movimiento ascendente.

Federico Silva realiza la escultura *El ocho conejo* en la cual la parte estática se une orgánicamente a dos barras basculares, sin que ninguno de los dos elementos se contradigan. Realizada en concreto, es a la vez sólida y aérea, en donde la base evoca lo triangular de la pirámide y su nariz se proyecta en afán de vuelo hacia la atmósfera.

Al hacer uso de las formas simples, sin ornamentos, Hersúa va más allá de una ideología imperante. Su tema está unido a la naturaleza. *Ave II*, realizada en ferrocemento, es una relación entre un ave y un pez; elementos que son símbolo de libertad y felicidad. La roca volcánica sirve de base a su escultura transitable. El color cambia de acuerdo con el propio entorno, y lo determina la naturaleza.

Coatl, de Helen Escobedo, es una escultura horizontal de colores fogosos que serpentean a lo largo de la roca volcánica: corredor penetrable que enmarca la naturaleza, hecho de vigueta de hierro.

Sebastián hace un análisis estructural de medida y proporción, apoyado en el estudio de la cristalografía. Evocando el símbolo prehispánico del alacrán, analiza la estructura interna de un octaedro como abstracción del símbolo de *Colotl*. Colocada en una hondonada, se fusiona y mezcla con el terreno rocoso del Pedregal. Es una estructura de placa de fierro.

Se construyó un paseo que da acceso a la escultura monumental del Espacio Escultórico, marcado con los símbolos de cada uno de los escultores. Prosigue el paseo y conecta con la segunda etapa, a fin de unir las esculturas individuales y facilitar la comunicación y la contemplación.

Estas obras que enriquecen el patrimonio universitario, representan un eslabón en el proyecto de futuros quehaceres. Se ha establecido ya el mecanismo

para recoger, por concurso anual, las expresiones artísticas de escultores tanto nacionales como extranjeros. En 1980, la universidad premia y reconoce la labor del escultor Herbert Bayer por ser uno de los grandes artistas universales de este siglo.

Era indispensable hallar formas institucionales que facilitaran a estos artistas la expresión de su talento creador, por lo que se decidió extender el fruto de su esfuerzo más allá del ámbito universitario con la creación, por acuerdo del rector, doctor Guillermo Soberón, del Laboratorio de Experimentación en Arte Urbano. Sus finalidades son: integrar un arte a partir de la concepción del conjunto urbano como importancia fundamental para nuestra época para influir en la conciencia de los individuos y su posibilidad de ampliar nuevos lenguajes de comunicación para las masas. En este sentido la universidad colabora en los programas de regeneración estética de las zonas urbanas, estableciendo un departamento donde, con carácter experimental y apoyo interdisciplinario, responda a los intereses colectivos.

Impulsa la existencia de artistas investigadores como miembros del personal académico. Este laboratorio llevará a cabo trabajos de experimentación basados en investigaciones teórico-prácticas acerca del arte urbano: buscar las posibilidades de relación entre la obra escultórica, los espacios urbanos y el medio económico, determinar la influencia del medio visual urbano en el comportamiento del ciudadano; estudiar los problemas de integración estética de las ciudades y la regeneración de determinadas zonas; asesorar a la universidad y a otras instituciones en asuntos referentes al arte urbano, difundiendo por medio de publicaciones, exposiciones y coloquios los resultados obtenidos en el desempeño de sus tareas.

La escultura independiente que se realiza en las tres últimas décadas nace lenta y paulatinamente, ya sin los amarres y compromisos con un arte comprometido y de mensaje ideológico con el Estado, ni con el mercado imperante en galerías y museos. Embebido en sus fórmulas arcaicas, en la idealización de una revolución que ya no corresponde a sus exegetas, el Gobierno continúa promoviendo y auspiciando un arte obsoleto, que ya no está acorde con la realidad mexicana.

Sin embargo, y en contrapartida a este movimiento, los artistas que se rebelaron dirigieron sus miradas hacia las corrientes internacionales, ayudados por el bagaje cultural que trajeron consigo los escultores que emigraron al país. Los precursores de este movimiento son Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Federico Silva, Ángela Gurría, Helen Escobedo, Jorge Dubón, Juan Luís Díaz,

González Gortázar y una generación de jóvenes escultores que indagan el espacio tridimensional como Sebastián, Hersúa, Francisco Moyao, Federico Silva Lombardo, con proposiciones y conceptos novedosos, utilizando nuevos materiales, valiéndose de la tecnología.

El arte monumental cobra así importancia e interés hacia una escultura urbana, con el derecho de modelar los ambientes donde el ser humano vive preocupado por la constante contaminación visual a la que está expuesto por el desarrollo incierto de la urbe, dando a esta un ámbito de belleza y un espacio sensibilizador.

Así, una gran mayoría de escultores han rechazado la escultura de bibelot para interiores o monumentos cívicos, yendo en contra del aparato estatal y resistiendo una tendencia de por sí caduca y decimonónica. Con estas miras la universidad e instituciones privadas, son las que patrocinan a los artistas para que su función en el arte sea provocadora y dadora de estímulos y posibilidades de belleza.

SEMICUBIACAN

Hersúa
(Manuel de Jesús Hernández Suárez)
México

En 1965 ingresó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Entre 1969 y 1972 dirige el Taller de Artes Visuales de la Escuela Activa Declory. En 1972 obtiene el primer puesto en el concurso de autorretratos en la ENAP. Un año después obtuvo una mención honorífica en pintura. En 1967 merece el tercer lugar en el concurso de pintura universitaria y en 1968 el segundo lugar en pintura en la ENAP. En 1971 publicó el *Manifiesto sobre la función del arte*. Fue miembro del grupo experimental Arte Otro, en 1969, y del grupo Ur, en 1974. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en México, Estados Unidos, Colombia, Francia, Italia y Alemania. Algunas de sus obras escultóricas se encuentran en: Unidad Bibliográfica UNAM, México DF.; Centro Cultural Universitario UNAM, México DF.; Instituto de Investigación sobre la Fijación del Nitrógeno, Cuernavaca; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.

Imagen de maqueta del proyecto Semicubiacan de Hersúa (México), 1977.
Foto: Andrea Di Castro. Fuente: Acha, Juan. Hersúa: ***obras/escultura = persona/sociedad.***
México DF.: Universidad Autónoma de México, 1983, p. 83.

SEMICUBIACAN

Hersúa

No es difícil comprender que al analizar el comportamiento humano (saludar, caminar, charlar, jugar, etcétera, etcétera) este nos genera el diseño estructural de la parte formal de una ciudad.

Este comportamiento conlleva ritmos y silencios que bien pueden transformarse en ideas arquitectónicas en su realización visual.

Semicubiacan nació del comportamiento observado y el semicubo, al igual que una idea, convirtióse en el módulo generador del espacio-tiempo; para que este juego comportamiento-espacio-tiempo se diera era necesario el roce, giro-beso de los mismos, sin pretender darle a cada uno el papel del macho o hembra, negativo o positivo, quedarse en el simple coqueteo era la regla; en este coqueteo iba implícita una parte alegre y otra agresiva que en su desarrollo descartase la noción del miedo, de ahí que, en su engendro provocador de actitudes se fuesen descartando determinadas funciones a las que estamos acostumbrados respetar.

Las escuelas, templos, funerarias y demás sistema de poder y de control resultaron inocuos. Cabe en esto hacer un paréntesis y algunas referencias al respecto.

La escuela o centro de aprendizaje, como hoy creemos conocerla, ha perdido su sentido de vigencia y no por carecer de «buenos» maestros sino más bien por el sistema que esta implica; escuela es sinónimo de aprender a ser como tal o cual personaje acartonado, obviamente, a fuerza de interés creado hace bastante tiempo. La búsqueda debe encaminarse como otras directrices, no es suficiente el aprender; la necesidad de aprender una actitud ante la vida está en primer plano y esto solo es posible al incrustarse la vida misma, sin pensar en calificaciones, bonetes y diplomas que tratasen de hacernos creer que habíamos llegado a ser algo «interesantes». A la educación había que rescatarle su sentido primario y que fuese aquella la que de alguna manera nos permitiera tener un cierto grado de felicidad.

Otro tanto nos sucede con respecto a los servicios públicos de salud, llamense hospitales, sanatorios, centros médicos, etcétera, etcétera, a los cuales damos por hecho el seguirlos propagando y «sentirnos» orgullosos de que en

«nuestras» ciudades abunden como sinónimo de progreso. Ya se nos olvidó que la gran mayoría de las enfermedades las hemos inventado o mejor dicho, nos las han provocado. El ser humano siente la necesidad de hacer uso de lo que lo rodea y si estamos forrados de hospitales alguno de ellos nos parece que tiene cierto encanto, ya que por ciertas artimañas se nos dice que en base a... podemos prolongar nuestra existencia, de lo que se trata es de ir más allá de la existencia, ¿sería mucho pedirnos que inventáramos algo sano?

Y como en todas las cosas del hombre existe una cadena, no nos podía faltar el servicio del sepelio o funeral-fúnebre-funesto para todo aquel que vive, sea o no pariente del occiso; el cementerio ni es higiénico ni permite la evolución del hombre y, si nada positivo le encontramos, ¿qué sentido tiene sostener lo insostenible?; al hombre es necesario amarlo y respetarlo en vida, de muerto cualquiera es héroe. Todo esto es una grave consecuencia de lo que en un principio tuvo alguna razón vivencial o de desarrollo, pero –ese pero que aún nos sobra– poco a poco llegó a convertirse en hábito-costumbre-vicio y, aquí cabe mencionar el papel que representa el niño-producto-propiedad, al negarle un cierto grado de seguridad en sí mismo, y luego sorprendernos que «nuestro» niño haya perdido el sentido del juego y por consiguiente la facultad de imaginarse.

Como vivimos entre preguntas y respuestas, una de ellas sería ¿por qué las formas geométricas para expresar todo esto? Creo que al hacer uso de las formas simples sin ornamentos, estas van más allá de una ideología imperante o por imponerse.

Hasta hoy esto es lo que existe de Semicubiacan en espera de un marco propicio que la enriquezca y haga efectiva en base a un trabajo interdisciplinario.

DESARROLLO DE MI OBRA ESCULTÓRICA

Eduardo Ramírez Villamizar
Colombia, 1923-2004

Estudió Arquitectura en la Universidad Nacional, sede Bogotá. Después elige las Artes Plásticas y comienza a participar con regularidad en la actividad artística de Bogotá. Entre 1950 y 1952 permanece en Francia. Hasta el año 1957 realiza viajes a Nueva York, París, Madrid y Roma. Obtuvo varias distinciones, entre ellas: el premio Guggenheim, por Colombia, en 1958, y el primer premio de pintura en el XII Salón de Artistas Colombianos. Representó a Colombia en la V y X Bienal de Sao Paulo (1948 y 1969), en esta última, recibió el segundo premio de escultura concedido en la sección internacional. En 1976 participó en la XXVII Bienal de Venecia con seis esculturas de metal realizadas *ex profeso* para dicho evento. En 1983 viaja al sitio arqueológico de Machu Picchu, en Perú. Viaje trascendental para el desarrollo de su obra futura. Aparece la serie de esculturas *Recuerdos de Machu Picchu*, en la que expresa una clara preocupación e inclinación hacia la arquitectura; es decir, el diseño de espacios internos y externos a escala humana. En 1990 funda el Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar en Pamplona, su tierra natal.

DESARROLLO DE MI OBRA ESCULTÓRICA

Eduardo Ramírez Villamizar

El tema de esta charla, que yo quiero que sea totalmente informal y con todas las interrupciones, preguntas y aclaraciones que ustedes quieran, va a ser sobre el desarrollo de mi obra escultórica deteniéndose en puntos relacionados al arte escultórico urbano y quiero hacer énfasis en una de las experiencias más interesantes que he tenido en mi carrera de escultor: El Simposio Internacional de Escultura, ocurrido en Vermont, Estados Unidos, en el año de 1970.

La charla estará ilustrada con diapositivas de obras clave en mi carrera y fotos del gran taller, al aire libre, que se formó durante el simposio.

En el año de 1970 cuando yo residía en Nueva York aún, recibí una invitación de la Universidad de Vermont para participar en un concurso internacional de escultores, para escoger diez, que serían invitados por la universidad para trabajar en un conjunto de obras que serían distribuidas a lo largo de la autopista que atraviesa de sur a norte el estado de Vermont, terminando en la frontera con Canadá. Tuve la suerte de ser uno de los diez finalistas y nos reunimos todos en Burlington, capital del estado de Vermont. Llegó Clement Medmore, de Australia; Iro Akamara, del Japón; Isaacs Witkins, inglés (discípulo de Anthony Caro); Paul Ashemback, americano; Robert Silva, americano; y otros tres americanos cuyos nombres no recuerdo. Yo era el único representante de América Latina. Más de cien escultores participaron en el concurso inicial.

La idea era construir esculturas monumentales en concreto, pues el simposio estaba patrocinado, especialmente, por una gran compañía que producía el concreto y que ofrecía proporcionarnos todas las facilidades y útiles de trabajo para hacer las obras. El simposio estuvo dirigido por el escultor americano Paul Ashemback, profesor de la universidad, y cada uno de los diez artistas escogidos contó con la ayuda de dos estudiantes de bellas artes (pichones de escultor). El simposio duró dos meses, junio y julio, verano de 1970 y se desarrolló en un lugar muy bello en los alrededores de la ciudad de Burlington. Hubo posibilidades de intercambio de ideas y relaciones amistosas y desamistosas entre los diez escultores y los estudiantes auxiliares. Como casi siempre

sucede, al proyecto le faltó organización y los ofrecimientos de materiales y ayuda, fueron extremadamente limitados.

Tuvimos que aceptar esta situación y trabajar en condiciones muy duras hasta terminar las obras. Aunque algunos artistas tuvimos crisis y casi nos retiramos ante el exceso de dificultades, al final las diez esculturas se terminaron y están colocadas en sitios de descanso (*rest areas*), en la autopista norte del estado de Vermont.

Para mí era la primera vez que iba a hacer una obra en concreto. Inmediatamente supe que era uno de los escogidos, me dediqué a hacer investigaciones sobre esta técnica consultando a mi amigo el arquitecto Paul Damaz (autor del libro *Arte en la arquitectura latinoamericana*), y al artista uruguayo Gonzalo Fonseca, discípulo de Torres García, quienes tenían experiencia en manejar este material. Ambos me ayudaron generosamente y, entonces, el segundo paso fue escoger entre las obras en proyecto que yo tenía en mi estudio, la que yo creí se adaptaba más a los requerimientos de esta técnica.

En este simposio se hicieron obras utilizando el concreto de tres maneras diferentes. La más generalizada, que yo utilicé, fue construyendo formaletas de madera reforzadas en el interior con estructuras de hierro, las cuales se llenaban con la mezcla de concreto, que nos proporcionaba ya preparada la fábrica patrocinadora del simposio.

Otros dos escultores hicieron estructuras metálicas que forraron con dos capas de malla metálica logrando una superficie muy texturada para poder extender el concreto con espátulas y palustres, a la manera de los albañiles cuando recubren un muro, consiguiendo superficies muy pulidas al final, y curvas, en el caso de uno de estos artistas.

Otro escultor construyó una formaleta muy libre, en madera también, con una masa en el interior para lograr un vacío interno que aligeraba el peso, que después talló a la manera del que esculpe la piedra o el mármol.

Las obras todas se hicieron en el mismo lugar de trabajo, taller al aire libre, y a cada uno de los artistas se nos dio la posibilidad de escoger el lugar y el paisaje que se quisiera para la obra ya terminada.

El tamaño de estas obras no fue tan grande como se proyectaba al principio debido a las limitaciones de materiales y elementos, pero fue interesante ver la relación humana que esta limitación dio a las esculturas.

La obra que hice, que llamé *Cuatro torres* formada por cuatro elementos iguales que había que hacer por separado, me exigía hacer una formaleta muy complicada, que me permitiera utilizarla cuatro veces, hasta tener fraguados cuatro elementos iguales.

A pesar de que me rompí la cabeza haciendo el proyecto de esta formaleta, y que fui ayudado por un ingeniero y algunos de los escultores compañeros, el primer elemento fraguado fue un fracaso total. Como siempre, los fracasos sirven para buscar soluciones y el segundo intento fue un éxito y pude hacer lo que me proponía: fundir cuatro elementos iguales utilizando la misma formaleta.

Las diez esculturas, de las cuales yo considero que cuatro son de gran belleza y calidad, están allá en la autopista de Vermont, regalo nuestro a los Estados Unidos.

Después de la experiencia del simposio, en que me gradué como Maestro de formaletas, tuve oportunidad de hacer dos esculturas más en circunstancias diferentes. Una para Fort Tryen Park en la ciudad de Nueva York, que yo llamé *Columnata* y que fue prefabricada, transportada en camión y ensamblada en el parque. Otra experiencia (la más importante de todas), fue las *16 Torres*, regalo mío a la ciudad de Bogotá, que fue construida por una de las mejores empresas constructoras de Bogotá. Esta escultura tiene siete metros de alto y está colocada en el sitio escogido por mí entre muchas posibilidades que me dio el municipio. Este lugar era un bellísimo parque natural a sólo doscientos metros de la zona urbana y la razón de escogerlo era demostrarle al gobierno que este maravilloso sitio, conservado, vigilado y protegido, podría ser el lugar de descanso y esparcimiento para los bogotanos. Mi intención falló porque sirvió para lo contrario, el Club de Motociclistas la tomó como lugar de sus ejercicios.

A pesar de todas mis protestas en la prensa, la televisión, y todos los medios posibles en cinco años, la zona fue totalmente destruida y la vegetación arrasada. Irónicamente parece que ahora el gobierno ha resuelto, claro, con altísimos costos, restaurar el lugar porque ya se dieron cuenta, después de diez años, de la necesidad de zonas verdes.

Mi última obra de escultura urbana es aquí en Medellín, para el edificio Colseguros Fabricato. El proyecto inicial fue para concreto pero circunstancias de peso, de falta de comunicación entre los arquitectos, ingenieros y yo, no permitió que se hiciera en este material y tuve que buscar otra solución y construirlo en metal, razón por la cual le hice algunos ajustes y cambios al proyecto inicial.

Una de las innumerables veces en que estuve frente al muro, inspeccionando y supervisando la construcción de la obra –que como ustedes saben es un lugar donde circulan innumerables personas y automóviles–, oí la conversación de dos damas de Medellín que se refirieron al mural al pasar a mi lado.

Yo en ese momento estaba discutiendo y tratando de conseguir que se hiciera algunos cambios, pequeños pero esenciales, para que la obra quedara bien. Una le dijo a la otra mirando hacia el mural: «ahora a cualquier latica que cuelgan en un muro le llaman arte». Entonces, pensé que yo podía haberle respondido a esa señora y a los arquitectos e ingenieros de ese edificio, que se mostraban difíciles en aceptar la corrección de esas fallas de la construcción, con una parodia de los bellísimos versos de Quevedo: «[...] serán laticas mas tendrán sentido, polvo serán mas polvo enamorado».

Otra experiencia muy interesante que tuve en Nueva York, fue cuando el Departamento de Asuntos Culturales, cuya directora era Doris Freadman, hizo un concurso entre los artistas de Nueva York para escoger diez esculturas que se colocarían al norte de la ciudad. Los jurados para este concurso fueron el crítico de arte Alloway y los escultores Kenneth Snelson y Robert Murray.

Tuve la suerte de ser escogido entre los participantes. Este proyecto estaba organizado de modo qué los vecinos de ese sector de Nueva York fueran los que por votación popular escogieran qué esculturas se construirían primero, pues el Departamento de Asuntos Culturales sólo disponía para hacer tres esculturas en ese momento. Los diez escultores presentamos dibujos de maquetas de nuestras obras que fueron exhibidas durante quince días en un lugar público. La votación popular escogió mi obra como la primera que se debía hacer. Los escultores escogidos fueron Phillip Pavia, Ferry Fugate-Wilcox, Inverna López, Clement Meadmore y Tom Doyle.

La escultura que yo diseñé fue una variación de la escultura hecha para la autopista de Vermont, cuyo título es *Columnata*. Fue prefabricada en ocho piezas que se ensamblaron en el sitio pues no había posibilidades de construirla en el mismo parque.

La escultura sigue ahí en este hermosísimo lugar llamado Fort Tryon Park, con la diferencia de que, como todos los edificios y el *subway* de Nueva York, está totalmente cubierta de *graffiti* de diversos colores. Fort Tryon Park está en el mismo parque donde están Los Claustros, ese maravilloso Museo de Arquitectura y Arte Medieval.

La escultura urbana hace un puente entre el hombre y la arquitectura y es más importante ahora que en la antigüedad ya que los edificios modernos son de enormes dimensiones.

La escultura en la ciudad, sirve de tema para hacer dialogar a las gentes y si es de alta calidad artística, es una lección de orden y de belleza.

EL ESPACIO URBANO EN COLOMBIA HOY

Silvia Arango
Colombia

Arquitecta de la Universidad de los Andes, Bogotá, es autora de la tesis: *La calle: espacio social de la ciudad*. Máster de la Universidad de París por su tesis: *Evolución del espacio público en Bogotá en el siglo XX*. Doctora en Urbanismo por la Oxford Polytechnic. Actualmente profesora asociada de la Universidad Nacional de Colombia, tiene a su cargo las siguientes líneas de profundización en posgrado: Historia de la Arquitectura Moderna Latinoamericana, Arquitectura Latinoamericana del siglo XX e Historia de la Arquitectura Colombiana. Participó en diversos proyectos de investigación y desarrollo sobre arquitectura y urbanismo en Colombia y América Latina, tales como: Arquitectura de la Primera Modernidad en América Latina, Rescate de documentos relativos a la Arquitectura del siglo XX en Colombia, exposición: *Ciudades Universitarias en América Latina, Bogotá Futuro,* entre otras. Obtuvo el premio al proyecto de investigación: *Posibles influencias latinoamericanas en la arquitectura española, décadas de 1930,1940 y 1950.*

EL ESPACIO URBANO EN COLOMBIA HOY

Silvia Arango

En los últimos años, se vive en el mundo contemporáneo un momento excepcional que se presenta en la historia con rara frecuencia: el de un cambio global en las concepciones que la sociedad tiene del espacio urbano, con todo lo que esto significa como transformación de las aspiraciones, de las representaciones y del sentido de la sociedad como un todo.

Dos hechos precipitaron el cambio: por un lado, lo que llamaron urbanismo los jerarcas del «movimiento moderno» no fue más que una abstracción utilitarista que inventariaba necesidades básicas desprovistas de sustancia. La ciudad que nos legaron la sufrimos hoy: las calles cedieron su lugar a las vías y los automóviles reinaron como los nuevos amos de la ciudad. Los habitantes de estas urbes ven hoy, con un escepticismo generalizado, los discursos que a nombre de la eficiencia, la modernidad y la razón, solo brindan como pobre resultado ciudades carentes de significado, aburridas y sin misterio. Por otro lado, los medios de comunicación –y sobre todo la televisión– atentan contra la vitalidad urbana. Los acontecimientos, la vida política, aun los simples intercambios de ideas, se han ido privatizando. Esta tendencia ha llegado a amenazar tan gravemente las formas de vida colectiva, que una reacción profunda se hace sentir; contra el anonimato y la despersonalización, contra la masa y por el grupo social discernible, se alzan por todos lados voces: es necesario recuperar de nuevo la ciudad.

La nueva concepción básica que se ha ido abriendo paso, es la consideración del espacio urbano como obra de arte. Esto no se refiere a la presencia de pintura mural o de escultura en los sitios públicos, sino a la concepción del espacio urbano como un «hecho estético», esto es, lúdico, ético y trascendente. Al hablar de espacio urbano en el contexto de este coloquio, nos referimos, pues, al espacio urbano como arte y no al arte en el espacio urbano.

Ahora bien, el espacio urbano es un tipo especial de expresión artística, pues a diferencia de otras formas de arte no es excepción ni vanguardia, sino

creación colectiva que implica un alto consenso social. Su materia prima se compone, por una parte, de elementos físicos (límites, formas, colores, olores, sonidos) y por otra, de personas (su presencia activa, las huellas de su presencia, su comportamiento). Por todo esto, es una de las manifestaciones más sintomáticas de un momento histórico. Los grandes cambios en el sentimiento urbano de los últimos años no pueden responder solo a cambios estilísticos o a la moda veleidosa de algunos diseñadores, sino a modificaciones enquistadas ya en la vida cotidiana de la mayoría y que responden a su condición histórica de tiempo y lugar.

En nuestro caso colombiano, esta condición histórica significa doble enraizamiento: somos, en parte, del tiempo –habitantes de la segunda mitad del siglo XX– y en parte del espacio –habitantes de la Colombia latinoamericana–. Y es en estas dos dimensiones que debe entenderse el espacio que actualmente construimos.

Desde el «ahora», teóricamente primero, y con prácticas de diseño después (la «teoría es el capitán», dijo Galileo) se ha extendido una nueva manera de pensar la ciudad que en su primer acercamiento tiene visos nostálgicos e ignora el pasado inmediato.

Han sido especialmente influyentes los numerosos estudios acerca de la percepción, al reconocer un hecho nunca, hasta ahora, lo suficientemente enfatizado: entre el hombre y la realidad «objetiva» existe como intermediario inocultable la percepción (y no solo la visual) que refleja, modifica y deforma lo real. El hombre descubre la cárcel de sus sentidos.

Desde varias áreas del pensamiento se acumularon las preocupaciones alrededor del tema: así Piaget, al estudiar la percepción del espacio en los niños y su desarrollo posterior condicionado a la estructura mental de lo exterior. Así Levi-Strauss con su análisis de la tribu bororo nos demostró cómo el mundo físico y el mundo cultural se imbrican en una totalidad vital indisociable. Así también McLuhan, que mueve tanta erudición, localiza las modalidades de la percepción en la bisagra de los grandes cambios históricos; McLuhan nos habla de la percepción «auditiva» propia de nuestro tiempo, que es ubicua, simultánea, envolvente y múltiple: es el «*collage* perceptual», que no requiere de «punto de vista».

No tardaron en aparecer los libros que para la arquitectura y el espacio urbano involucrarán estos avances. Ya desde los años sesenta Norberg-Schulz definió el espacio real como un «espacio existencial» en el cual intervienen la memoria y los sentimientos. Hall estudió cómo los diferentes sentidos

contribuyeron a la experiencia espacial global, con variaciones culturales. Entre muchos otros, debemos destacar también a Kevin Lynch, que nos demuestra que la «imagen de la ciudad» es una realidad con más dientes que la «ciudad».

Se haría tedioso hacer un recuento de la multitud de libros, artículos y ensayos que se han acercado desde distintos ángulos a este tema; basta con señalar que el espacio –y sobre todo el espacio urbano– se nos aparece hoy de manera cada vez más evidente como una realidad huidiza y ambigua formada de recuerdos, de adhesiones sentimentales, de punzantes estímulos sensoriales que forman un todo vital. Hoy en día no se puede hacer un espacio simplemente «funcional»; existe la necesidad social de crear lugares que permitan la apropiación, la identificación, que sean vitalmente enriquecedores, estéticamente válidos y de vigorosa imaginabilidad. Estos, y no otros, son los lugares que se reclaman desde el siglo XX.

Desde el «aquí» se nos presenta el panorama increíble de las ciudades latinoamericanas, con sus peculiaridades inéditas, experimentadas en la vida cotidiana de millones de seres humanos. Ciudades que se ha procurado capturar en cifras: tasas aceleradas de crecimiento, segregación polarizada, macrocefalia, cinturones de miseria, déficit habitacional. Poco hemos avanzado en el análisis de lo que significan estas cifras para la experiencia urbana: ciudades que se modifican varias veces en el curso de una vida, impidiendo hasta la nostalgia; imágenes urbanas imposibles de configurar, de ciudades que básicamente desconocemos; textos urbanos de difícil filiación que confunden la nitidez del lenguaje total; en fin, contrastes, incongruencias, francas incompatibilidades.

La ciudad latinoamericana, superposición de superposiciones: superposición de grupos que coexisten sin contacto o con un contacto casual, como en Comala o en las ciudades marcianas de Bradbury; superposición de grupos que viven tiempos distintos, que viven realidades distintas: todas las modas entrechocándose, incomprendiéndose, desencontrándose.

La ciudad latinoamericana, a un paso del absurdo, donde lo único constante es el cambio, siempre haciéndose, siempre en estado de construcción. La inestabilidad, la desconfianza, la inseguridad radical y la tensión son las características centrales de nuestras ciudades. De ahí esa sensación de ritmo vertiginoso, de exhuberancia tropical, de gran desorden que perciben los extranjeros que visitan nuestras ciudades, aparentemente frías y grises.

La ciudad colombiana, enclavada en una geografía agreste, tiene a cortas distancias –físicas y mentales– una naturaleza en estado salvaje, en ocasiones, como en Bogotá, tan próxima que es paisaje. Sin estaciones, los estados

climáticos son presencias omnipotentes: la luz, la lluvia, el sol, el viento, inundan el mundo de cemento reclamando su parte en la ecuación urbana. Árboles, plantas, malezas, encuentran un suelo propicio a la invasión.

En toda nuestra historia no hemos logrado hacer un espacio urbano propio. Las imitaciones ingenuas de pasajes, de bulevares, de parques, de plazas, han tenido vidas fugaces que no dejaron huellas. Muy pocos son los espacios urbanos, en las grandes ciudades, que han permanecido tras innumerables cambios; son ellos los únicos que permiten establecer alguna continuidad, alguna conexión con el pasado, algún sentimiento de pertenencia.

Los espacios urbanos que requieren nuestras ciudades deben interpretar las contraposiciones y contradicciones sociales. Deben asumir la geografía en todo lo que esto implica. Deben poder cobijar la diversidad y a la vez ser lugares únicos, reconocibles, de carácter irrepetible, anclajes, puntos históricos de referencia. Espacios amables, oasis de calma ante la ciudad hostil, receptáculos de la memoria colectiva. Estos, y no otros, son los lugares que se reclaman desde la ciudad colombiana.

Más que saber, es mucho lo que tiene que comprender el que se enfrenta a los problemas de diseño urbano en nuestro medio. Es sorprendente la irresponsabilidad y el simplismo con que se acometen, generalmente, las tareas de renovación urbana de los centros de nuestras ciudades o el diseño de calles, de plazas y de espacios públicos. Son escasos, pero empieza a haberlos, ejemplos exitosos de diseño o remodelación de ciertos espacios urbanos. Como un buen ejemplo de remodelación está la *Plaza Bolívar* de Bogotá (Fernando Martínez, 1970), donde se demuestra una clara comprensión de lo que este espacio significaba como símbolo para la ciudad. La exportación de su modelo a ciudades menores ha sido, sin embargo, desastrosa.

Como ejemplo de nuevos diseños, tal vez el más logrado en Bogotá es el que conforman las *Torres del parque* y sobre todo las escaleras adyacentes al *Parque de la Independencia* (Rogelio Salmona, 1969-1973). Marcando el límite del centro de la ciudad, logra estructurar uno de los espacios más tradicionales, vertebrando actividades esporádicas para toda la ciudad (el parque, el planetario, la plaza de toros). A la vez, en el ámbito cotidiano, se ha convertido en el núcleo de un sector social (intelectuales, profesionales, artistas) que encuentra ahí, por primera vez, una expresión física y una presencia social.

Mientras los europeos escarban en sus tradicionales espaciales renacentistas y medievales (Aldo Rosi, por ejemplo) buscando leyes y tipos «universales» en la organización de espacios cartesianos, cerrados, visualmente controlados

y claramente jerarquizados, nosotros nos enfrentamos a un reto creativo más ambicioso: el de inventar un nuevo espacio, un espacio históricamente nuevo.

El espacio de la escalera y las torres no es un «lugar» claramente determinado, sino una sucesión dislocada, fragmentada, de diversos lugares; es un recorrido donde alternan el pasaje y la permanencia. Múltiples sitios que a la vez son uno: lleno de rincones susceptibles de apropiación ocasional, permite la conversación, el encuentro casual, el saludo, el juego, la lectura. El declive permite la observación del mismo lugar desde distintas alturas: la totalidad se reconstruye *a posteriori*, después de innumerables visiones parciales. Es un espacio que nunca terminamos de entender a pesar de que su imagen global es conocida y reconocida: logra conciliar la sorpresa y la seguridad de lo habitual.

La escalera es un elemento privilegiado para el símbolo: se sube a la zona residencial, se baja al centro. Unión y separación de dos distancias, de dos dimensiones de la ciudad. Vértigo y paisaje, la ciudad aparece y desaparece, el transeúnte se ubica, el lugar está anclado en la ciudad.

La naturaleza forma parte indisociable de las formas, termina las superficies de ladrillo, recibe y tamiza la luz del sol, prolonga la lluvia. Texturas mixtas que se extienden, verticales, abrazando los edificios. La calidad de los terminados, virtuosismo cariñoso del ladrillo, permite el deleite de la escala mínima, incita a la intimidad, al pensamiento solitario.

Este ha sido un espacio urbano de rápida aceptación, consolidado en pocos años, mantenido, amado y defendido por sus usuarios. Es un gesto creativo, que comprende su ciudad y su tiempo, que dignifica la vida urbana: oda optimista a la expresión colectiva, a la dimensión lúdica de la calle; afirmación de la ciudad, de la utilización pública del espacio urbano.

Afortunadamente, aparece este lugar precisamente ahora, cuando una oleada aislacionista ha llevado a las clases altas a apertrecharse en guetos privados, a encerrarse en jaulas, a negar la ciudad, a autoamputarse la experiencia colectiva.

NOTAS SOBRE LA FILOSOFÍA DE SITE

Emilio Sousa
Venezuela

Comenzó estudios de arquitectura en la Universidad Central de Venezuela y los continuó en la Universidad de Southern Illinois, la Universidad de California, en Berkeley y el Prattt Institute en New York. Trabajó con Buckminster Fuller en un estudio geodésico y arquitectónico en la Universidad de Southern Illinois. Previamente a su asociación con SITE, fue profesor en la Universidad de New York, School of Visual Arts; en el Colegio de Arquitectura de la National Endowment for the Arts y el Consejo Estatal de Arte de Nueva Jersey.

En 1971, después de su trabajo profesional con varias firmas en los Estados Unidos, se unió a SITE Inc., como desarrollista de proyectos dirigiendo el departamento de producción de la organización. En 1973 se incorporó como socio conjuntamente con James Wines, Alison Sky y Michelle Stone.

NOTAS SOBRE LA FILOSOFÍA DE SITE

Emilio Sousa

Las bases filosóficas de SITE (*Sculpture In The Environment*) tuvieron como origen una respuesta crítica a ciertas ideas y cuestiones de la arquitectura del siglo XX, en particular la relación entre arte y arquitectura.

La primera de estas observaciones surgió de la insatisfacción con el papel característico de arte visual en el ambiente construido. Con raras excepciones, el arte ha sido considerado como una decoración periférica de edificios y áreas públicas, y en consecuencia, nuestros paisajes urbanos han llegado a juntarse con esculturas y murales que existen más en la categoría de intrusiones desagradables que de recursos culturales significativos.

Una segunda observación tuvo que ver con el legado del diseño moderno. Si bien esta influyente revolución de la década de 1920 creó un nuevo lenguaje de la forma basada en la función y la tecnología (en oposición a la decoración superflua de edificios asociada con el siglo XIX), la continua repetición de su vocabulario ha dejado una difundida herencia de estructuras y espacios nada comunicativos. Por ejemplo, la reacción popular más consistente a la arquitectura, de las pasadas tres décadas, ha sido o la total indiferencia o resentimiento, porque todos los edificios parecen iguales.

Una tercera observación, que surge directamente de las dos primeras, se centró en la cuestión de por qué la arquitectura reciente no ha podido comunicar. La brecha entre los intereses populares y los mensajes expresados por los edificios ha sido una tragedia de implicaciones profundas, pero no necesariamente resultado de la indiferencia o de intenciones desorientadas. Los arquitectos *criteriosos*, tal vez en mayor medida que cualquier otro grupo profesional, han mantenido un alto nivel de objetivos idealistas y humanitarios. El problema ha sido la insistencia de ellos en soluciones definidas exclusivamente en términos de diseño arquitectónico. Paradójicamente, ha habido una ecuación directa entre las ambiciones utópicas de los diseñadores y la *opresividad* de los resultados. Cuanto más humanísticas las intenciones, más *modularizadas* las respuestas. Limitando la arquitectura a definiciones formales y funcionales, la mayoría de los profesionales ha evitado la compleja responsabilidad

de descubrir nuevas fuentes para un lenguaje visual más relevante, un lenguaje más en contacto con una sociedad pluralista y en rápido cambio.

Una cuarta observación implicaba la interpretación de la arquitectura como arte *versus* la arquitectura como diseño. Esta cuestión del arte como opuesto al diseño ha sido un argumento semántico de este siglo que nunca se ha resuelto bien. La arquitectura como arte sugiere contenido, mientras que la arquitectura como diseño favorece el objetivo. El arte es, en esencia, un medio para responder a los rituales e impulsos subconscientes de una situación sociocultural, generalmente como una actividad compulsiva y experimental, sin objetivos prácticos. El diseño, por otra parte implica una prioridad de alguna naturaleza útil que debe ser atendida según términos estéticos, o un compromiso del arte en diferencia al expediente. El arte es intrínseco y crítico. El diseño tiende a ser aplicado y pasivo. Para SITE, la noción de arquitectura como arte ha significado explorar un nuevo papel iconográfico para los edificios, basado en la convicción de que las ideas que genera una estructura como extensión de sus propias funciones no son ni tan válidas ni tan interesantes como las que absorbe del exterior.

En términos de filosofía arquitectónica, las ideas expresadas precedentemente han ubicado el trabajo de SITE en un posición controvertida. Sin embargo, aparte de oponerse a ciertas interpretaciones académicas del Modernismo, la base de estas observaciones seguramente está enraizada en la tradición y la continuidad de la arquitectura occidental de los últimos diez siglos.

Uno de los cánones fundamentales del diseño moderno, aparte del Funcionalismo, ha sido la definición estética de un edificio como objeto esencialmente escultórico, un resultado de la manipulación de la forma, el espacio y la estructura, y una dependencia de las relaciones abstractas como principal medio de comunicación de la arquitectura. Cuando fueron interpretados por los maestros originales del movimiento moderno (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Alvar Aalto y otros pocos), tales ingredientes físicos como paredes, entradas, escaleras y ventanas lograron una intensa presencia psicológica, más allá de toda asociación simbólica específica. Sin embargo, se le ocurrió a SITE, durante el temprano desarrollo de la filosofía del grupo, que no hay nada inherentemente significativo en las propiedades abstractas de cubos, conos, esferas y cilindros, solos o en combinación, que los califique para ser considerados como las fuentes exclusivas de la expresión arquitectónica. Como alternativa, SITE postuló que dado que la imaginería más comunicativa y duradera de los edificios históricos era el producto de referencias sociales,

psicológicas, cósmicas y metafísicas, su confinamiento estructural al plano y la elevación era sencillamente una concesión a la responsabilidad de proporcionar abrigo y no necesariamente relacionada con los mensajes más importantes de un edificio.

Cuando surgió la arquitectura como una forma de arte identificable dentro de las civilizaciones históricas, fue básicamente porque todo lo relativo a la tecnología elemental del hábitat había sido resuelto. Una vez que la estabilidad de paredes y techos dejó de ser un problema, la atención de las comunidades del pasado se centró en los modos de darle a los edificios mayor significación pública. Fue lógico que, dado que la arquitectura servía como la matriz para todos los procesos de la vida, se la utilizara como una forma de medio de comunicación y como una manera de establecer lugares de identidad especial. Cuando los distintos tipos de edificios –casas, templos, palacios, etcétera– hubieron sido resueltos en término de configuración funcional, pasó a ser tarea de arquitectos-artistas transformar esos edificios en sucesos celebratorios, en registros documentales de ideales populares y de creencias compartidas. A diferencia de los diseñadores modernistas que han tendido a abordar cada edificio como un singular desafío formal-escultórico, esos arquitectos históricos utilizaron las tipologías existentes para imbuirlas de un contenido social-universal. O, descrito de otra manera, en lugar de arquitectura desarrollada de adentro hacia fuera, los edificios griegos, romanos, góticos y renacentistas evolucionaron de afuera hacia adentro.

Los edificios y los espacios públicos de SITE son un esfuerzo por incorporar algunos de los principios de estos precedentes históricos y relacionarlos con el ambiente urbano-suburbano contemporáneo; un contexto, debe notarse, que carece de las ideologías de consenso del pasado, necesarias para producir una imaginería unificada y coherente. Como medio para encarar estas inconsistencias y, al mismo tiempo, consolidar la filosofía del grupo, SITE comenzó a utilizar el término *des-arquitectura* en 1972. Esta teoría intenta desafiar la noción de que un edificio es el producto de hipótesis insulares, proporcionando una perspectiva para el examen de estas suposiciones y expandiendo la definición de arquitectura. Es importante aclarar el hecho de que *des-arquitectura* no es más que uno de los posibles puntos de vista filosóficos que surgieron durante la década de 1970, cada uno de los cuales reconoce que la presente crisis de la comunicación es una crisis de fuentes, y cada una ofrece alternativas a la servil repetición de fórmulas modernistas. Para poder explicar las premisas básicas y las diferencias de la *des-arquitectura*, es necesario describir brevemente algunas de estas otras posiciones.

Por ejemplo, el Posmodernismo ha declarado que debe salvarse a la arquitectura del legado deshumanizante del Modernismo mediante la inclusión de referencias anecdóticas a la imaginería histórica y popular, mediante la alusión metafórica y una nueva pluralidad de fuentes. En este sentido, la arquitectura se convierte en una forma de intervención social con la responsabilidad de identificar y utilizar cualquier iconografía comúnmente aceptada que proporcione la cultura.

El Racionalismo sostiene que la obsesión de la arquitectura moderna por el formalismo y el funcionalismo ha sido limitada a la comunicación de los intereses especializados del capital industrial, a expensas de las clases trabajadoras y sus particulares necesidades y preferencias. A menudo alineada con políticas socialistas, esta visión teórica propone que la arquitectura sea devuelta a sus plenas funciones ecuménicas por medio de un lenguaje de la forma universal de orientación clásica, que pueda sortear las distinciones de clase y dar cabida a todo cambio social.

Y, finalmente, el Estructuralismo propone la arquitectura como proceso de análisis de sus propios medios formales, como un estudio semiológico de la estructura subyacente y las «relaciones lingüísticas» para llegar a un mejor entendimiento del significado (más allá de la sintaxis y el simbolismo obvios). En oposición al uso de la alusión y la metáfora, el Estructuralismo se ocupa de las consistencias formales y las conexiones entre «significantes» (estructura de superficie) y «significados» (estructura profunda o contenido).

La *des-arquitectura* representa «otro nivel» de investigación del lenguaje, pero que incluye ciertos aspectos de estas primeras posiciones. Este otro nivel comprende el hecho de que un objeto –cualquier objeto, incluido un edificio– puede invadir el subconsciente sin obvia referencia a asociaciones simbólicas, metafóricas y formales; sino, en cambio, como una cuestión que concierne a la identidad del objeto mismo y si lo que vemos como ese objeto, incluso, existe tal como se lo percibe. Trazando un paralelo con la ciencia, los teóricos han indicado repetidamente que la mente humana es un microcosmos del universo y que nuestra incapacidad para comprender el total de los fenómenos se debe al hecho de que somos la corporeización de las preguntas y no un vehículo por medio del cual puedan filtrarse las respuestas. Sin embargo la ciencia, como el arte, utiliza modelos de ideas para retener lo comprensible mientras explora lo incomprensible. De esta manera el objeto (o modelo) y sus significados asociativos llegan más allá de la metáfora para convertirse en un punto de conexión entre el sentido humano de limitación, por una parte, y la noción

de algún destino abstracto, por la otra. Vistos de manera similar, un edificio y sus conexiones asociativas pueden usarse como un punto de referencia (o una meseta mental) que tiende un puente sobre la brecha que separa lo conocido y el vacío.

Sin sacrificar ningún aspecto del Funcionalismo normal –de hecho, convirtiendo la condición del uso mismo en la materia prima del arte–, la arquitectura (como el teatro y la literatura) puede expresar las respuestas intuitivas de la sociedad a un mundo de fenómenos cambiantes, antes que permanecer solo como una cronista de sus ambiciones económicas e ideologías fijas.

Muy sencillamente, mientras los criterios tradicionales del diseño moderno se han concentrado en la forma como una extensión de la función, la teoría de la *des-arquitectura* de SITE favorece al contenido como una extensión del contexto.

El objetivo básico de la *des-arquitectura*, tanto en su forma teórica como construida, es explorar nuevas posibilidades para cambiar la respuesta profesional y popular a la significación sociológica, psicológica y estética de la arquitectura y el espacio público. Con estos objetivos en la mente, las siguientes afirmaciones intentan ser un resumen de las particulares aplicaciones del concepto de SITE. Antes de tratar el arte como un accesorio decorativo para la arquitectura, el trabajo de SITE es una fusión híbrida de ambas disciplinas, con el propósito de eliminar las distinciones convencionales entre arte y arquitectura como entidades separadas.

Para SITE, la arquitectura es el tema o la materia prima del arte, y no el objetivo de un proceso de diseño. Un edificio es tratado habitualmente como una cantidad dada, como un paradigma o tipología, con toda su significación sociológica intrínseca condicionada por el uso habitual y la identificación refleja. Recrear por completo un tipo arquitectónico –sea en la forma de una casa, un centro cívico o un mercado–, en opinión de SITE destruiría su contenido asociativo más importante. Por lo tanto, antes que imponer un diseño totalmente nuevo, SITE trata de expandir o invertir el significado ya inherente de un edificio cambiando muy poco la estructura en el aspecto físico, pero mucho en el aspecto psicológico.

La obra de SITE rechaza la preocupación tradicional del diseño moderno con la arquitectura como forma y espacio, en favor de la arquitectura como información y pensamiento: un cambio en prioridad de lo físico a lo mental.

Una fuente de infinita frustración para los arquitectos es el intento de lograr complejas innovaciones formales y estructurales dentro de las

restrictivas realidades de los costos de construcción y la economía de los bienes raíces, conflicto de intereses que habitualmente obliga a la arquitectura a un estado de repugnante acomodación. La obra de SITE, en cambio, acepta estas limitaciones prácticas como parte de una declaración de arte y explora un lenguaje visual basado en la observación sociológica, antes que en la estética comprometida.

Es opinión de SITE que la arquitectura es el único arte público intrínseco; todas las otras artes, como la pintura, la escultura y las artesanías son, solo incidentalmente o por elección consciente, una parte del dominio público. Suponiendo que esa condición pública implica comunicación al mayor número de personas en la menos exclusiva de las circunstancias, SITE ha elegido trabajar principalmente en las situaciones urbanas-suburbanas más pobladas y comunes.

La iconografía arquitectónica tradicional se ha basado en símbolos específicos que, por repetición continua, refuerzan las instituciones que ellos significan. La imaginería de SITE es una inversión completa de este legado: revierte la apariencia de seguridad institucional y la reemplaza con un mensaje de ambigüedad y equivocación.

La obra de SITE a menudo utiliza tales conceptos fenomenológicos como la indeterminación, la entropía, la fragmentación y la perturbación como fuentes de imaginería arquitectónica. Estas preocupaciones son paralelas, desde un punto de vista estético, a los principios científicos de la relatividad, la desmaterialización y el infinito. Como una alternativa a las celebridades familiares de la arquitectura del orden racional, algunas de las estructuras de SITE sugieren que un edificio es conclusivo (y más intrigante) en el momento de su mayor indecisión.

Según todas las indicaciones, la desconfianza del establishment tecnológico, económico y político parece ser una de las pocas fuerzas que consolidan y que unen a la sociedad norteamericana contemporánea. Una imaginería arquitectónica sensible, en opinión de SITE, debería ser un reflejo de este desencanto y un veedor crítico de estas instituciones declinantes.

El término *des-arquitectura* ha sido criticado porque suena a negativo; sin embargo, en un mundo donde la contracción y la escasez definen las opciones de las civilizaciones industrializadas para el futuro, la negativa se ha convertido en el equivalente filosófico de un nuevo optimismo.

En suma, la filosofía de SITE se basa en un compromiso hacia el contenido sociológico y psicológico de la arquitectura. Sin descuidar las necesidades prácticas del abrigo, el objetivo de SITE es incrementar el nivel comunicativo

de los edificios y los espacios públicos sirviéndose de las fuentes exteriores a las convenciones formales, funcionales y simbólicas de la arquitectura.

En un mundo de disparidad, indeterminación y cambio, ha dejado de tener sentido que la arquitectura persista como una celebración de servicios inflexibles o instituciones extrañas, y lo que es peor, como una celebración de sí misma. En la actualidad carecemos del patrimonio cultural y de los ideales unificadores necesarios para sostener estos principios, de comienzos del siglo XX, con algún grado de urgencia o confianza. Como alternativa, SITE propone que, si la arquitectura ha de recuperar su condición de arte público significativo, debe cuestionársela en la mayoría de sus definiciones predominantes para que se torne más sensible a la diversidad, la complejidad y las motivaciones subconscientes de nuestra sociedad pluralista.

POLÍTICA, IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA URBANA

Oscar Olea
México

Crítico de arte, profesor de cibernética en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP). Formó parte del grupo asesor para el proyecto de la Licenciatura en Artes Visuales. Al inicio de los años setenta se produjo un cambio que sería fundamental en la educación de las artes plásticas en México: la propuesta del plan de estudios de la ENAP para la licenciatura en artes visuales. Esta modificación sentó las bases para permitir el surgimiento de la expresión artística en el área de las artes electrónicas. Entre sus investigaciones más importantes se mencionan: *Estructura del arte contemporáneo* (1979), *Metodología para el diseño: urbano, arquitectónico, industrial y gráfico* (1988), *Catástrofes y monstruosidades urbanas* (1989), *Historia del arte y juicio crítico* (1998). Tuvo a su cargo, en 1997, la edición del XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte y Espacio, como parte de la serie de coloquios que organiza anualmente el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

POLÍTICA, IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA URBANA

Óscar Olea Figueroa

La definición aristotélica del hombre como zoon politikón ha perdido su sentido original. Para Aristóteles significó «animal civilizado», el ente urbano que vive en la civis, que corresponde en el mundo romano a la Polis griega.

Se refiere, por lo mismo, a todo lo relacionado con la ciudad, con las formas urbanas y con el proceso civilizador. En las comunidades urbanas originales, la variable estética estaba indisolublemente ligada a la política, porque lo estético en su acepción etimológica ('conocimiento sensible') acompaña a la humanidad desde sus orígenes en este proceso civilizador que nace con las relaciones comunitarias.

La estética urbana, al estar inscrita al planeamiento de la ciudad pasa a formar parte de las políticas de ejecución del Estado. La palabra «política» puede referirse, bien a «toda acción tendiente al perfeccionamiento del orden social», o ser utilizada como sinónimo de «poder». Policía y política tienen la misma raíz, y hasta el siglo XVIII significaron acciones muy positivas en relación con la urbanidad y, en general, con las decisiones comunitarias y los derechos ciudadanos.

Dentro de los sistemas políticos, con sus múltiples formas y variantes, es donde se ha decidido la historia de la humanidad y es ahí precisamente donde, hasta hace muy poco, las políticas estéticas eran parte imprescindible en la concepción de la ciudad, con todo lo que significan no solo desde el punto de vista cultura, sino ontogénico y filogenético para la vida humana. Lo que implican estas políticas es lo *gratificante* pero no solo como aquello que agrada a los sentidos, sino al juego y a la capacidad perceptiva del individuo. El joven Marx señalaba como una de las funciones principales de la práctica artística, «el desarrollo de todas y cada una de las facultades humanas». Afinar los sentidos implica acrecentar la imaginación y la inteligencia e impulsar la plenitud humana hacia la libre manifestación de todas y cada una de sus potencialidades.

Desde siempre el emplazamiento más adecuado para el ejercicio de estas facultades ha sido la ciudad, civilizadora por excelencia. La política estética

se contrapone por lo mismo a los signos del poder, que parecen caracterizarse como signos adversos a la plenitud humana al darse en una relación binaria entre potentes e impotentes, que se manifiesta en forma cotidiana aun en potencias de quinto rango como puede ser el gendarme de la esquina. Se configura así una fenomenología del poder contraria a la estética. Son como el agua y el aceite que no podemos mezclar, y ello solo es posible cuando la esfera de lo político se despoja, aunque sea parcialmente, de sus tendencias negativas y se convierte en parte del proceso civilizador. En su hermandad con lo estético se crea una tendencia encaminada hacia la consecución de la plenitud humana, al desarrollo, a la satisfacción y realización del *gusto*, en el sentido que le da Schiller, tan contrario a la ideología del poder que caracteriza al fenómeno político *stricto sensu*.

Si dos términos antagónicos como son la estética y la política pueden y deben unirse, ello requiere sustituir los objetivos de la sujeción por los objetivos de la libertad sobre bases firmes y no solo como momentos heteróclitos en la historia de la civilización. Momentos en los cuales gobernantes, técnicos y artistas han interpretado cabalmente las tendencias de la sociedad en las decisiones que influyen sobre ella y especialmente en la conformación de la ciudad.

El proceso civilizador se da únicamente entre los términos que establece la política como ejercicio del poder para el control del desarrollo de la *civis*, y los de la estética como el desarrollo de la humanización de esa *civis* (*civitas*). Existe, pues, una relación dialéctica entre política y estética que se manifiesta en ciertas coyunturas históricas, como ocurrió con el Constructivismo en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) o con la corriente del Funcionalismo en el mundo europeo. Pero existen otros momentos en que el poder estatal impone una estética frente a la cual los hombres sensibles se ven obligados a pasar a un juego de oposición en el que los valores estéticos quedan reducidos a prácticas intensivas contra el ejercicio del poder. Hay, pues, felices coincidencias en las que el artista y el Estado pueden caminar de la mano y generar políticas positivas, y otros momentos en los cuales los artistas se ven obligados a conservarse como arrecifes solitarios de la resistencia, de la humanización frente a «lo otro». Todo ello sugiere la posibilidad de una dialéctica entre posturas políticas y estéticas, que por su propio ejercicio puedan llegar a convertirse en acciones estético-políticas, lo cual no quiere decir de ningún modo que la estética sea política, ni que siempre exista una política estética, sino que, en circunstancias concretas pueden manifestarse de esta manera.

Cuando hablamos de estética urbana, tales políticas se han manifestado únicamente en expresiones artísticas instrumentales, configuradas materialmente en la práctica edilicia, pero quizá habría que recurrir a ese otro arte que está concentrado en el propio sujeto y que da origen a la «estética interna» de carácter conductual y que tiene que ver con el ritmo de los procesos vitales, con el aliento, la coordinación muscular y todo lo que hay de *música natural* en el hombre; a diferencia del arte que requiere de todo un instrumental técnico que lo haga posible. En el proceso en el cual el instrumento se convierte en símbolo por medio de ese plus o adición estética, existe una dialéctica y muerte del signo, en la cual el arma que sirve para conseguir sustento pasa a ser un símbolo del poder y el instrumento que somete y sojuzga. Existe una transmutación desde el momento utilitario al momento simbólico que no solo es un agregado sino una verdadera transformación a los ojos del hombre; obedece a nociones arquetípicas tales como lo victorioso, lo bueno, lo heroico, que una vez establecidas operan sobre la conciencia con autonomía.

Entre los avatares de la civilización está la oposición en la que los artistas se divorcian de la *polis*, tal como está ocurriendo ahora, y otros más fecundos en que ambos coinciden. Cabe preguntarse si la separación entre arte y política no es, en última instancia, una cuestión de disidencias y circunstancias que pueden ser superadas, y no una contradicción de fondo. La historia nos confirma que las grandes coincidencias entre el arte y el Estado siempre han resultado positivas para el proceso civilizador en la medida en que permite que la práctica artística transforme a la ciudad de modo más positivo que las actitudes contestatarias, que siempre reducen el campo de acción del artista a pesar de su innegable nobleza y necesidad.

En los tiempos que corren, los artistas deben aprender a influir sobre los organismos del Estado para que se adopten una política estética adecuada a los problemas que la sociedad enfrenta y no esperar a que buenamente ocurra. Esto es lo deseable, salvo en el caso de gobiernos aborrecibles de corte fascista que hacen imposible cualquier colaboración. Sin embargo, la marginación del artista en el proceso civilizador no se ha debido siempre a un accidente político ni tampoco a la falta de circunstancias históricas que permiten su participación, sino también a que esta participación se les ha escapado de las manos por el grado de complejidad que reclama, y para la cual no están preparados.

La civilización urbana ha complicado enormemente todos los procesos y las formas de vida, por lo que el artista debe cambiar sus métodos y sus conceptos tan radicalmente como sea necesario. Su forma de conocimiento

sensible de la realidad no podrá eludir por más tiempo, al igual que el conocimiento intelectual, el valerse de los instrumentos de todo tipo que están ya a su alcance. Al no hacerlo se retrae sin llegar a acceder a los centros planificadores que son a su vez instrumentos de ejecución del Estado.

Si es cierto que el buen arte es disidente por esencia y transformador, independientemente de la ideología que sustente, entonces caben dos alternativas: integrarse a los órganos del poder llamando la atención del Estado y, por lo mismo, lograr una mayor eficacia; o bien, seguir manteniendo la disidencia ejecutando una serie de actos estéticos que incidentalmente ayuden a transformar a la sociedad y a la urbe.

Debemos aceptar que la ciudad es el campo de la lucha de clases, antes que un ámbito estético al que «le va bien el verde».

Esto es cierto, pero también debemos aceptar que uno de los más graves defectos de la interpretación marxista (vulgar) de esta realidad, consiste en afirmar que si no se resuelve previamente su trasfondo económico, no puede hacerse absolutamente nada y hay que abandonar todo propósito por resolver los problemas sociales en tanto se hace la revolución.

Quienes así piensan suelen olvidar que la ciudad no es únicamente el lugar donde se reproduce la economía, sino antes que nada, el lugar donde se reproduce la ideología, ya sea que la definamos como concepción, como conciencia o como conjunto de imágenes que nos sirven para comprender la realidad. En cualquier caso, estamos hablando de una interpretación inteligible del mundo unida a un sistema de códigos operantes. De manera que la implantación social de un orden económico puede ser el resultado y no el antecedente de la implantación de un orden ideológico. No es posible, por lo tanto, esperar una incidencia histórica efectiva en las relaciones económicas que nos rigen sin una modificación equivalente en la ideología.

Cualquier propuesta social tiene, por lo tanto, un carácter ideológico insoslayable; ya se trate de cuestiones económicas o estéticas. El arte público pretende trabajar *con* y no solamente *en* la ciudad, modelándola en función de un supuesto bienestar social, lo cual, además de los problemas conceptuales, técnicos y políticos que plantea se ubica centralmente en el campo de la ideología, desde el cual parte y se canaliza hacia las demás esferas del conocimiento y de la conducta. Interpretar las necesidades colectivas es solo posible a través del *ente cultural*, entendido como la consolidación de actos establecidos, alrededor de los cuales se ha configurado un sistema ético, político y estético y no por medio de divagaciones seudocientíficas o románticas sobre la realidad. El ente cultural

bien puede referirse al afán de perfectibilidad moral en el mundo cristiano o a la sociedad tecnológica de nuestros días, que concibe el aprovechamiento de los recursos como motor histórico de la evolución de la cultura. La necesidad humana y su interpretación, se convierten así en una traducción a los términos impuestos por la carga propositiva de la cultura y no es sino en la práctica (ética, política o estética) que se resuelve la contradicción entre la intermediación ideológica y las realizaciones humanas. Si nos quedamos en el escueto análisis de la realidad, nos quedamos también sin la posibilidad de interpretarla y de asumirla; del mismo modo que si solo la convertimos en signos de carácter cultural nos alejamos de ella. No podemos intentar una crítica de *El juicio final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina ignorando las discusiones del Concilio de Trento, porque nos quedaríamos en la finta de las formas; pero la postura opuesta, aquella que únicamente descubre condiciones y mensajes ideológicos en el cuadro, se queda casi sin nada del sentir profundo de Miguel Ángel.

El arte es un proceso que, partiendo de la sensibilidad, crea y recrea una sensibilidad nueva; es un trabajo que actúa sobre la realidad y no un accidente desprovisto de propósitos. No se hace arte por el mero juego de frotar colores o juntar palabras, a menos que como muchos «teóricos» y «críticos» consideran actualmente, sea una consecuencia de tocar la flauta como burro. La producción artística implica la transformación de la materia en cultura y este trabajo es esencialmente teleológico. No obstante, se trata de un trabajo peculiar que implica la negación de lo preexistente y una originalidad intencionada, aún cuando el hallazgo formal pueda ser fortuito. En la práctica artística dentro de la urbe, el artista enfrenta una realidad que lo niega, por lo que no puede existir en ella otro tipo de arte que no sea propositivo; tal y como lo que niega al artista paleolítico es, como afirma H. Read, «lo intangible del reno en movimiento» y lo obliga a aguzar con extraordinaria habilidad sus facultades perceptuales hasta hacer que la anatomía del animal sea transparente. La estructura interna (oculta) de ese objeto que se le escapa, que lo niega en su capacidad representativa, lo hace rebasar sus límites forzándolo a enfrentar su rapidez o la mayor fuerza de aquel a quien se le enfrenta.

El artista de cualquier época trabaja inmerso dentro de una sociedad y es sensible a lo que dentro de ella se enfrenta, negativamente, al desarrollo de las facultades y la condición humana, e interviene para transformarla utilizando métodos de conocimiento diferentes a los de la ciencia, aunque implica, como en esta, una profunda identificación con el objeto de conocimiento; requiere que este sea cabalmente asimilado por el artista, sin que pueda permanecer al

margen de la materialidad (sustantividad) del medio sobre el cual debe operar. El cambio ocurre cuando, a través de la obra artística se logra depurar, en término del mayor rigor, lo significativo a partir de sus significados. A través de este trabajo de síntesis, el artista «materializa» a su realidad concreta, en tanto que hombre, en los términos de lo que él produce. Se compromete, y su vida solo adquiere sentido en el producto de su trabajo, creando una unidad sustancial entre ambos.

El problema de la ideología del artista es distinto del problema de la ideología en el arte. El primero debe entenderse como un hecho subjetivo que tiene que ver con la mente individual del artista; lo segundo como un problema de interpretación cultural de la obra artística. Cuando la ciudad es la obra, la *estética urbana* es aquella que permite identificar al superobjeto e introyectarlo en el sujeto a través de su sensibilidad, de la depuración del lenguaje y de la asunción personal al identificarse con ella. Por esto, la estética urbana no puede surgir de una mirada distraída o superficial sobre los hechos urbanos, por más que pretendan ser «agudas» disquisiciones científicas, sin entender que la ciudad como finalidad de la práctica artística debe ser identificada, depurada y asumida a través de la sensibilidad y del intelecto.

Dentro de la fórmula vulgarizada que concibe a la ciudad como el sitio en donde a través de las relaciones sociales de producción se logra la común aceptación del sistema, desde el cual, la estética, la lógica y la filosofía misma se presentan como estancos culturales; se pretende ignorar que el individuo no vive la ciudad en términos de producción sino como *ciudadanos*; no como proletario o como explotado, sino que la percibe como el lugar en donde él descubre el mundo y sus posibilidades. Es el ámbito donde la construcción del sujeto se realiza en la dialéctica entre el proyecto personal y la realidad concreta de la oportunidad para desarrollarlo. En la ciudad, existe una pluralidad de estímulos y alternativas que atacan violentamente la capacidad de asimilación del sujeto. La lectura de la realidad es más compleja y requiere de mayor habilidad para resumir la múltiple información en datos útiles a la inteligencia, por lo cual, tanto la sensibilidad como el intelecto presiden la estructura ideológica de la cultura urbana, en contraste con los estamentos y estratificación de la ruralidad. No obstante, el sujeto que meramente deambula y vive la ciudad como una experiencia y no como una expectativa, se hace indiferente a su negatividad, solicitando únicamente aquellos estímulos que su sensibilidad puede asumir sin esfuerzo, para ser leídos por un sistema de interpretación que regula y asume sus significados sin perturbarlo. En el lado opuesto estaría el sujeto

que construye su propio intelecto a través de las modalidades que recibe de la experiencia sensible de vivir en la ciudad.

En la práctica, encontramos una serie de modalidades intermedias de la sensibilidad urbana caracterizadas por medio del intelecto, en donde el sujeto reacciona frente a la negatividad del medio urbano de acuerdo a patrones culturales que determinan su selectividad hacia lo agradable, hacia lo gratificante. Esto conduce a la formación de ciertos estereotipos que le permiten enfrentar la realidad urbana como negación que opera en el proceso de ideologización, en el cual el proyecto personal, ante la escasa posibilidad de realización, se convierte finalmente en actitudes compensatorias. A esta desviación de la posibilidad de realización individual hacia la despersonalización, podríamos enfrentar un proyecto utópico que comprendería la identificación real y fructífera del sujeto con su medio ambiente, la recuperación de la información y la realización. Pero esta propuesta corresponde al mundo de los hombres-libres que por ahora está fuera de la posibilidad. Así es como la ideología configura al sujeto y debemos entenderla, y no únicamente bajo el estereotipo de «burguesía» o «reaccionaria». La ciudad se presenta al sujeto como un campo abierto a la posibilidad que permite (en principio) su realización, pero dentro de una rígida estructura clasista establecida a partir de la división del trabajo; mas si la reproducción ideológica no tuviera ninguna apertura no habría ninguna posibilidad de transformación. La escala de la ciudad, que es enorme, condiciona al sujeto y conforma su individualidad ya que no puede ser dominada por este, pero también se convierte en el posible proyecto del hacer en libertad que irá pasando al campo de la realización en la medida en que surja un cambio significativo en las condiciones y en las relaciones entre los hombres. Sin ello, cualquier propuesta de un arte urbano se convertirá, necesariamente, en acciones subversivas de francotiradores de la cultura, sin alcanzar nunca un control suficiente de la realidad.

Los artistas podrán intervenir ahora en la ciudad, solo en la medida en que la entiendan como el lugar en donde la estética opera a través del imaginario colectivo y que es en este campo en donde las propuestas deben incidir en primer término. Por tanto la labor del artista no es «hacer la revolución» sino solo ahí donde puede hacerla, en su trabajo artístico, a través del cual asume su responsabilidad política. A él le corresponde resolver los problemas sensibles de la sociedad concreta a la cual pertenece. Su trabajo debe tomar el carácter de una investigación que asume ciertos problemas para darles solución, y la manera como los artistas investigan es haciendo arte y no otra cosa. La ciudad

es hoy por hoy el centro de las realizaciones humanas, el mundo se urbaniza y con ello aparecen nuevos problemas y complejos objetivos en todas partes, y el arte urbano no es un problema que solo puede plantearse en el socialismo, sino en cualquier urbe y alguien tiene que realizar este apremiante trabajo.

En el ámbito urbano, quienes imponen las pautas estéticas como parte de la ideología son los grupos dirigentes. No se puede hacer arte público en contra del Estado a no ser que se convierta en un acto ineficiente. Los artistas con nuevas propuestas sociales, como los constructivistas rusos, habrían podido transformar estéticamente a la ideología y posteriormente a la sociedad de su tiempo si el poder público los hubiera apoyado; como no lo hizo, tuvieron que salir de su país ya que la subversión era en ese momento imposible. Al instalarse en otros países, con libertad de expresión pero sin apoyo del Estado, sus propuestas se convirtieron en «arte culto» completamente alejado de los ideales revolucionarios.

Al parecer, la única forma de lograr transformar estéticamente a la urbe, es bajo la imposición de una dictadura estética, una voluntad de poder para hacer de la ciudad, una ciudad bella. ¡Esto es un sofisma!, porque al *imponer* la estética la estamos negando. El mundo de la libertad es el único contexto posible para el arte. Pero libertad no es sinónimo de ausencia de límites ni de propósitos sino posibilidad de alternativas. La estética actual no puede volver a la unidad sino mantenerse en la pluralidad; lo que debe cambiar son los propósitos de esta pluralidad como reflejo de la vida urbana. Esta pluralidad es producto de los múltiples niveles en los que se dan las relaciones sociales, donde se construye la mentalidad urbana, y el sujeto enfrenta simultáneamente los diversos roles en su vida cotidiana. Ahí es donde se da también el síndrome de desadaptación y los conflictos origen de la negatividad: al adaptarse, el sujeto se aliena en sus posibilidades de desarrollo pero solo así puede operar en la urbe. Existe además otra pluralidad, la pluralidad de la vida que es rica y múltiple, sistemáticamente negada, en mayor o menor medida, por los aparatos ideológicos en todos lados.

La diversidad atañe a la estética porque es ella precisamente el elemento que permite desarrollar *la capacidad de ser hombre en la tierra.* Si el arte es lo que humaniza, ese arte se refiere necesariamente a lo múltiple, a lo plural de la vida, de nosotros y de los otros, frente a la cual, la respuesta dirigida desde la economía o desde el Estado solo puede ser el *slogan* de los pantalones unisex o el realismo socialista. Los alemanes que seguían a Hitler en su pesadilla ideológica no eran unas bestias, sino personas que llegaron a convertirse en tales porque solo tenían cinco recetas para pensar y actuar, operaban con reducciones

de la realidad a esquemas absolutamente rígidos: cuando la unidad y no la pluralidad es el objetivo «todos los judíos son unos perros».

No se le puede fijar metas ideológicas al trabajo artístico porque su función es tratar de descubrir la diversidad del mundo. Cuando Stravinsky descubre que hay otras estructuras rítmicas en la música o Schöenberg otras posibilidades tonales, y Chagall miró que hay otras formas y colores inexplorados; el mundo después de estas experiencias es más ancho. No hay estilo sino necesidades y circunstancias, no se sabe qué va a suceder y el resultado depende de la intervención en lo diverso como respuesta a la necesidad en su posibilidad de satisfacerla. Al arte no pueden fijársele metas ideológicas so pena de convertirse en stalinismo. Las dictaduras estéticas siempre conducen a la *unicidad antiestética*.

Sin embargo, queda por resolver el problema de si la obra de arte es universal, independientemente de las ideologías, o si tiene que corresponder de alguna manera a ellas para ser aceptada y valorada. Si en vez de Stalin el poder lo hubiera tenido Trotsky, las cosas habrían sido posiblemente mejor porque a este le gustaban los constructivistas. Si los constructivistas hubiesen sido apoyados por el Estado, seguramente que sus resultados se habrían modificado notablemente porque la ideología, querámoslo o no, forma parte esencial de la posibilidad artística y se afectan mutuamente. Sin embargo, mientras la diversidad ahonda más en lo particular adquiere mayor dimensión universal. La calidad estética es independiente de la ideología del artista e incluso de aquella que representa en su obra.

El trabajo que la civilización actual reclama al artista, aparte de producir objetos para las galerías, los coloquios o los recitales privados, está siendo practicado con flagrante ineficacia por los políticos que encargan monumentos para adornar las plazas, los arquitectos urbanistas que han sembrado el caos a tal grado que se les considera enemigos públicos, los publicistas y los diseñadores industriales que carecen de conciencia crítica y hacen lo que sea con tal de que alguien los compre.

Las transposiciones fáciles que ahora se hacen desde el campo de la economía política, para explicar los fenómenos artísticos, no pasan de ser, en muchos casos, simples piruetas del raciocinio. Al igualar la producción artística con la producción de mercancías, por sugerentes y verdaderos que sean los ingenios intelectuales que nos permiten descubrir la apropiación de la plusvalía o los mecanismos ideológicos de los que se vale el capitalismo para la explotación del trabajo humano, de ninguna manera nos permiten confundir lo que el arte tiene de mercancía con lo que tiene de signo, en donde

el consumo, si bien existe, no tiene nada que ver con la economía, por más que Jean Baudrillard haya empleado 263 páginas de un abstruso ensayo para tratar de demostrar lo contrario.

Es obvio que lo que convierte en mercancía al signo estético no es lo que lo hace arte, del mismo modo que tampoco lo es lo que lo hace útil en el sentido instrumental del objeto artístico. Como es obvio que el consumo informacional del signo no se paga con dinero sino con hastío y, por lo mismo, su producción no genera plusvalía sino entropía-variedad, hasta el momento no ha sido cuantificada en dinero; y por último, y esto es quizá lo más importante, en el campo de la economía política la relación entre estructura y superestructura tiene un carácter implicativo que es imposible sostener en el campo de la producción artística: si bien es cierto que a una forma y relaciones de producción de corte capitalista les corresponde necesariamente una ideología del mismo nombre, de manera que se implican mutuamente, tal implicación se hace insostenible cuando se afirma que la producción artística dentro de una sociedad capitalista es necesariamente (de signo) capitalista, es decir, enajenante de la condición humana en tanto que se produce por su valor de cambio y no de uso. En este caso la relación no es implicativa sino conjuntiva y aún disyuntiva; es decir que, si bien es cierto que el arte tiene un valor de cambio en la sociedad urbana, este no es determinante de su valor estético y en muchos casos ni siquiera es relevante en sí mismo como en el caso de la poesía, de la danza, de la música, y en general de todas las expresiones artísticas que no son *objetos* sino *actos*; por más que exista el fenómeno del disco-música-mercancía o del *best seller* en la literatura; pero se olvida que el arte es también (y esta es su definición más específica) conciencia crítica, novedad y no redundancia, humanización y enajenación y que estos atributos son independientes del marco económico, político o ideológico donde surge.

Si hemos de entender correctamente el importantísimo papel que en los fenómenos estéticos juegan las relaciones de producción y las ideologías, no es haciendo estas transposiciones fáciles sino en la síntesis entre el pensamiento y la vida que solo se da a través de la *experiencia*. Es cierto que la economía de consumo y la ideología capitalista han afectado la naturaleza humana hasta el nivel instintivo, condenándola a una dominación permanente, pero no hay que olvidar que como afirma Marcuse, «[...] la sensibilidad ha llegado a ser también una *praxis* de la libertad y emerge de la lucha contra la violencia y la explotación, allí donde esta lucha se encamina a lograr modos y formas de vida nuevos» y que «[...] la dimensión estética puede servir como una especie de calibrador

para una sociedad libre». Desde el inofensivo impulso por lograr mejores reglamentaciones de las zonas urbanas o un mínimo de protección contra el ruido y la suciedad, hasta la presión para que se cierren áreas enteras de la ciudad a la circulación de automóviles, la descomercialización de la naturaleza, «[...] tales acciones se irán haciendo cada vez más subversivas contra las instituciones».

Por tanto, la belleza de una ciudad no está únicamente en la limpieza, armonía y el cuidado formal de su fisonomía, sino en que todo ello sea el reflejo de la forma de vida de quienes la habitan. La fealdad y desarmonía que se repite escandalosamente por todas las ciudades que han sido alcanzadas por las modernas furias desarrollistas, nos hace pensar que las condiciones de vida de los hombres que viven en ella, de su trabajo y de su realidad son igualmente insípidas e indeseables.

Para que el estado de negatividad social pueda ser corregido, es condición indispensable que los miembros de la comunidad que lo vive, sientan la necesidad de modificarlo y aparezca en sus actos el rechazo como tendencia; sin ello, ningún esfuerzo externo, por poderoso que sea, habrá de lograr el cambio. La gente que vive en las calles y no los planificadores son los que deben aprender a decir NO a la jerarquización de las calles, NO al privilegio del automóvil, NO a la invasión publicitaria, al agobio, a la marginación y a todo lo negativo que hay en la ciudad. Mientras tanto, todas las fuerzas que han formado las distopías urbanas seguirán presentes sin que se manifieste ningún cambio de signo en sus tendencias. El hombre común debe saber qué ciudad desea y no aceptar a ciegas aquella que le están dando, porque de seguir así es indudable que esta lo aplastará. El bienestar colectivo no puede estar nunca fincado en la suma de egoísmos particulares, tal como las fuerzas de la economía de mercado que rigen su crecimiento y hacen que ya nadie sepa hacia dónde vamos, ni siquiera aquellos que toman las decisiones. Es indispensable movilizar todas las capacidades humanas contra este peligro ya que a quienes manejan la técnica pura y el racionalismo les ha faltado la imaginación y la voluntad para crear la ciudad apropiada.

La práctica artística en la ciudad ha de empezar por ser agente que despierte el letargo de las conciencias hacia el deterioro estético, por sentar las bases para una conciencia posible que permita modificar a la ciudad totalmente en el futuro, cuando finalmente sea esta transformación el resultado de la voluntad colectiva en contra de la estética paladina que sigue creyendo que las estatuas de los héroes, las robustas ninfas de las fuentes o cualquier otro «objeto artístico» es el único campo de acción del arte urbano.

ECOS DEL COLOQUIO

EL COLOQUIO

POR: JUAN ACHA

La Bienal contra el Coloquio

El coloquio. ACHA, Juan. En *Re-vista. Del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Nº 7, vol. 2, 1981. Medellín: Colina, pp. 21-27.

BALANCE DEL COLOQUIO

EL COLOQUIO

Juan Acha

Entre el 17 y el 21 de mayo de este año y como una actividad independiente de la iv Bienal de Arte de Medellín, el Museo de Arte Moderno de Medellín, realizó el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual y Arte Urbano. El evento contó con la colaboración del personal de planta del Mamm, la asesoría para eventos especiales de Sol Beatriz Duque y la coordinación de Alberto Sierra, director de RE-VISTA. Juan Acha autor del presente artículo actuó como director del coloquio.

En términos generales, fue positivo el desarrollo de este evento en Medellín. No por haber sido un éxito que se mide en aplausos y panegíricos, no por sus conclusiones, que no las hubo. Fue positivo por habernos dado a conocer parte de nuestra realidad artística, la que como toda realidad posee aspectos buenos y malos, es compleja y cambiante, y resulta casi imposible conocerla en su totalidad, sobre todo la más reciente. Carece de importancia, desde luego, que le hayan llovido ataques al coloquio.

La bienal contra el coloquio

Lamentablemente, el hecho de celebrar este coloquio paralelo a la IV Bienal de Arte de Medellín, con el propósito de remarcar oposiciones y afinidades dialécticas y estimulantes, sirvió de pretexto para desencadenar los consabidos ataques de la lucha por el poder y por el prestigio artístico. En lugar de juntarse para arremeter contra alguno o algunos de los enemigos comunes, los artistas y los críticos se desgastaron embistiendo a sus colegas. Y como la lucha por el poder y por el prestigio artístico tienen raíces mercantiles, muchos objetualistas se indignaron porque se puso en duda la alta jerarquía de sus mercancías, mientras otros tantos no-objetualistas buscaban solo prestigio; prestigio que en arte hace de capital en busca de plusvalía.

El público y los críticos de estrecha mentalidad se imaginaron que los no-objetualismos tienen por finalidad desalojar a los objetualismos y lo peor: supusieron enemistad entre los directivos del Museo de Arte Moderno de Medellín, organizador y sede del coloquio que nos ocupa, y las autoridades de la IV Bienal de Medellín. Resultado: los amigos de esta última se sintieron obligados –*noblesse oblige*– a lanzar ataques contra el coloquio y los no-objetualismos, sin reparar en que la Bienal incluía estas manifestaciones artísticas. Menudearon, entonces, unas objeciones pobres en información y en actitudes progresistas, pero ricas en provincialismos.

Tres fueron las objeciones blandidas con más énfasis y que mayor resonancia pública tuvieron, a saber: que los no-objetualismos utilizan objetos, que venden sus productos y que además de estas dos contradicciones internas que los invalidan, han periclitado por cuanto son manifestaciones que, en los países desarrollados, pertenecen ya el pasado.

A nadie escapa la falta (ocultamiento o mal uso) de información de las dos primeras objeciones. Porque los no-objetualismos distan de estar en contra de los objetos, en lo que se refiere a desistir de ellos o a pretender suprimirlos en las artes. Están en contra de la fetichización del objeto y de sus soportes renacentistas; soportes que animaron la fase progresista de la burguesía. También es harto sabido que no todos los no-objetualismos tienen por finalidad evitar las galerías y negarse a vender, puesto que en el capitalismo sería ilusorio escapar a la comercialización y, de otro lado, es menester darle la batalla al objetualismo en su propio terreno. Es más: el socialismo mismo no puede prescindir del comercio (como proceso simple) de los productos de consumo individual, tales como los objetos artísticos. No importa aquí si son abismales las diferencias entre el comercio capitalista y el socialista, como dos procesos sociales opuestos entre sí.

Por otra parte, la foto, el cine y la televisión son capaces de fijar los actos efímeros e intangibles del no-objetualismo, con el fin de comercializar sus imágenes. Después de todo, achacar al proceso simple de la comercialización los males actuales del arte implica enmascarar el proceso social que suscita el verdadero problema: el de las persuasiones y coerciones que ejercen los aparatos del Estado capitalista para crear necesidades artísticas espurias y reforzar así la ideología dominante. Existen, claro está, no-objetualismos marginales que se apartan de la distribución mercantilista, como principal finalidad. Y no solo en el capitalismo.

La pobreza de actitudes progresistas se nos presenta palmaria en la tercera objeción. Porque alegar que los no-objetualismos han periclitado por pertenecer al pasado de los países desarrollados constituye una aseveración propia de mentalidades colonizadas que supeditan todos nuestros valores a los de las naciones superdesarrolladas. Es cierto que ya quedó muy atrás el auge europeo y neoyorquino de los no-objetualismos. Pero también es innegable que cada día hay más artistas internacionales produciendo videos, acciones corporales y conceptualismos. De tal suerte que si hoy los latinoamericanos los practican, es por necesidad local y no por una importancia internacional que estaría generando modas y remedos entre nosotros.

La exposición

Junto con el coloquio propiamente dicho del evento en Medellín, hubo una exposición de obras no-objetualistas, cuyas cualidades no eran todas buenas o excelentes. Así sucede siempre con toda realidad; también con la del arte, dada la diversidad humana de sus prácticas y obras, entre las que cabe distinguir las progresistas de las conservadoras. Porque ninguna manifestación artística constituye una solución cualitativa ni todos los artistas son progresistas. Una nueva manifestación artística es, a lo sumo, garantía de actualidad, en tanto presupone actitudes progresistas, las que de alguna manera traen consigo virtudes que no necesariamente son sensitivas o artísticas; si lo son, contravendrán los conceptos establecidos de calidad artística.

Sin embargo, consideramos sin importancia señalar aquí la calidad artística, así a secas. Precisamos más bien establecer la trayectoria que están tomando los no-objetualismos en los seis países latinoamericanos participantes (México, Venezuela, Colombia, Brasil, Perú y Argentina). Justamente en esto se diferencian críticos y teóricos. Porque los primeros se ocupan de la obra individual, mientras los otros prefieren tomar cuenta del curso de la totalidad nacional o latinoamericana. En cualquier caso, lo decisivo estará en señalar los diferentes grados de racionalidad posmodernista de los no-objetualismos, es decir, ver hasta qué punto cada obra o la totalidad subvierte los ideales hoy periclitados de la estética renacentista. Así superaríamos la idea de que arte es solo lo bueno; idea que es la misma que argumenta, tautológicamente, que todo es de buena calidad en la clase social alta, ya que si no fuera así dejaría de ser clase alta. Pero el arte, igual que el hombre, puede ser bueno o malo, conservador o progresista, reaccionario o revolucionario en sus ideas y prácticas.

En la exposición había obras conceptualistas, videos, acciones corporales y ensamblajes-ambientes. Su temor iba de lo intelectual a lo lúdico, con escaso predominio del plano expresionista y abundantes obras que subvierten ideas de arte al uso, hechos políticos y la cultura en general. Como era de esperarse, fueron poquísimas y débiles las obras de video. Predominaba, en cambio, el número de obras conceptualistas con textos y fotografías, dentro de una amplia gama de actitudes.

Estuvieron presentes los conceptualismos que cuestionan las ideas establecidas de arte, sea las del museo (J. C. Uribe), las de la crítica de arte (A. Barrios) o las de la obra de arte (F. Ehrenberg). Un artista colombiano de la misma preocupación prefirió distribuir fotocopias de sus brevísimos textos entre el público (C. Echeverry). También hubo obra poética de recio conceptualismo que aludía a la relación imagen-realidad (L. Porter) o que con sentido lúdico se internaba en el lenguaje (M. Lara). Otros artistas optaron por lanzar sus dardos a los mitos (el de Bolívar en el caso de D. Rísquez) o por presentar un proyecto imposible (*Sellar el mar* de A. Herazo). Y si se exhibía la información fotográfica de un proceso (*La escultura caminada* de F. Ehrenberg), se daba sesgo político a proyectos imposibles (W. Ludeña y H. Salazar) o se testimoniaba con fotos una acción entre lúdica y enigmática (*Acción furtiva,* de un grupo peruano), mientras los datos de una encuesta sicológica servían de expresión conceptualista (*Perfil de la mujer peruana* de T. Burga y M. F. Cathelat). Por falta de catálogo nos resulta imposible mencionar más obras (los apuntes suelen perderse). Por lo demás, Antonio Caro fue el gran ausente del conceptualismo colombiano.

En los ensamblajes-ambientes inscribimos la obra del grupo Proceso Pentágono, de México (V. Muñoz y C. Fink), con sus actitudes políticas de avanzada (*¿Cómo le supo el desayuno?*), los volúmenes clásicos en gomaespuma de un grupo de arquitectos de Colombia (P. Gómez, J. M. Gómez y F. A. Ramírez) y la escenificación de un arrume de gran cantidad de cajas de cerillos, obra de Cildo Meireles (Brasil) que incorporaba el elemento humano. Este tipo de manifestación ha devenido importante para combatir al objetualismo en la galería o museo. Emplea objetos, pero sus obras son efímeras y sus connotaciones ricas; capaces de una fuerte carga política que agudiza la percepción visual y la facultad de significar.

El número de acciones corporales fue mayor al esperado y resultó imposible ver todas. Los artistas venezolanos nos dieron la sorpresa con sus bien asimilados conceptos de tiempo y su espíritu posmodernista. Uno de ellos tomaba

un mito popular como blanco (*Apuntes sobre un doctor*, de C. Zerpa), en tanto dos artistas (Yeny-Nan con *Acción divisoria del espacio*) nos hacían sentir el tiempo real y tenso con fines conceptualistas. (La acción de P. Terán se nos escapó). Alusiones contra las ideas tradicionales de arte fueron lanzadas con sentido lúdico y fina sátira por el No-Grupo de México (*Momentos plásticos* de M. Bustamante, M. Herrera, A. Núñez y R. Valencia). A la acción de mayor despliegue de recursos materiales y humanos, le faltó, por desgracia, uno o más eslabones que encauzaran los sentidos posibles de la sucesión de actos (*De Amarú a Barthes*, de M. Minujín y L. Maler). Sesgos conceptualistas tuvo la acción *Sistema imaginarios* del grupo Marzo (Manuel Marín) y el juego se dio en varias acciones de F. Ehrenberg. También participaron, con acciones artísticas, artistas colombianos (J. Marín, J. Ortiz, Geo Ripley, E. Acevedo y G. Charalambos). En términos generales, destacaba el conceptualismo artístico, lo lúdico y la vinculación con mitos populares.

Como complemento de la exposición se presentaron varias manifestaciones populares afines, procedentes de ferias y mercados, tales como las de adivinadores, curanderos y culebreros, quienes con su locuaz narrativa cautivaron durante horas a los aficionados al arte. También como complemento y en local aparte, se organizó una muestra de arte urbano, de suyo no-objetual, cuyas imágenes fotográficas daban cuenta de obras de arquitectos colombianos (P. Gómez, J. M.: Gómez y F. A. Ramírez), así como los espacios habitables y los transitables de L. Barragán y del Espacio Escultórico, una escultura transitable de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A modo de conclusiones, cabe subrayar la ausencia del expresionismo y la marcada tendencia a obras de tenor conceptualista, ya sea para subvertir ideas de arte, denunciar abusos políticos o asumir actitudes contraculturales. Así, los artistas latinoamericanos de las nuevas generaciones recurren a prácticas que van a contrapelo de muchas décadas de emocionalismo romántico. Necesario hacer notar, sin embargo, la necesidad de un mayor conocimiento y profundización del mundo de Marcel Duchamp, con el fin de reforzar y fructificar el arte conceptual. Y si en los ensamblajes-ambientes tenemos el mejor instrumento de lucha no-objetualista en las galerías y museos, los conceptualismos se prestan más para la difusión clandestina de ideas políticas contraculturales radicales.

El coloquio

La mayoría de las ponencias presentadas en el coloquio ofreció el panorama de las manifestaciones no-objetualistas en su respectivo país: Aracy Amaral con *Aspectos del no-objetualismo en México*; Alfonso Castrillón con *Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones*, Eduardo Serrano con *Los no-objetualismos en Colombia* y como invitada especial Nelly Richard de Chile con *Cuerpo y paisaje como escena crítica*. Las ponencias tal vez suscitarían discusiones en algunos países con respecto a inclusiones u omisiones y a destacar unos artistas y aminorar otros. Sea como fuere, las ponencias nos confirmaron lo que vimos en la exposición y las conclusiones que de ellas sacamos. Faltaría –eso sí– la panorámica de Argentina y la de Venezuela para completar el cuadro del no-objetualismo latinoamericano; sobre todo si se publica un libro con las ponencias.

Índole histórica y universal tuvo la ponencia de Álvaro Barrios *Sinopsis del no-objetualismo de Marcel Duchamp*, mientras la de María Elena Ramos *La comunicación en las artes nuevas* giraba en torno a las cuestiones teoréticas de la lectura del público, de las manifestaciones no-convencionales o no-objetualistas.

Siendo las artesanías manifestaciones no-objetualistas, en tanto no buscan la obra única ni sus obras se hallan mitificadas, Néstor García Canclini se centró en los problemas y las experiencias actuales de la cultura popular y sus transformaciones, con el trabajo titulado *Del mercado a la boutique: los cambios estéticos de las artesanías en el capitalismo*. Las otras ponencias fueron de naturaleza teórico-artística: *Posmodernismo y perspectiva posóntica* de Jorge Glusberg acerca de la mecánica del posmodernismo, *Representación y soporte material* de Mirko Lauer sobre el problema que alude el título, que se encuentra muy ligado al no-objetualismo y que el ponente centra en el retablo peruano. *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina* del suscrito, que intentaba definir a los no-objetualistas y el espíritu posmodernista, para situarlos en la realidad artística latinoamericana. Salvo la de Jorge Glusberg, estas ponencias teoréticas acusaron una predominante visión social del no-objetualismo.

Lamentablemente, las discusiones de las ponencias no tuvieron el curso deseado. Sucedió que al proyectar el coloquio se vio la imposibilidad de tener para cada ponencia dos comentaristas que encauzaran el debate. Por eso se decidió que una vez presentada la ponencia, interviniera el público. Mejor solución hubiese sido, sin duda, que todos los ponentes discutieran cada una de las ponencias, no obstante implicar esto una labor agotadora. La diferencia

entre la ponencia y el público, casi todo de estudiantes de arte, era mucha e imposibilitó que la discusión se desplegara en un buen nivel intelectual.

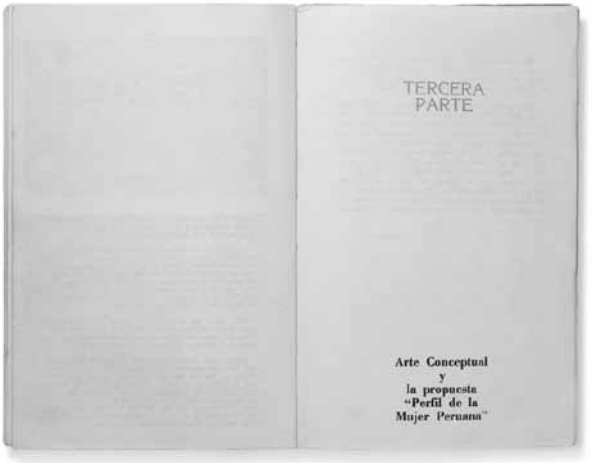
Causas de esto fueron, a nuestro juicio, la falta de sentido dialéctico en el público, un arraigado *monoesteticismo* que exigía definiciones centrípetas y definitivas del no-objetualismo y un maniqueísmo rabioso que demandaba una crítica de las obras expuestas dividiéndolas en buenas y malas. Por otra parte, era imposible que cuatro siglos de ideas renacentistas y una larga fetichización del objeto fuesen resquebrajadas o destruidas con unas cuantas ponencias y en pocos días.

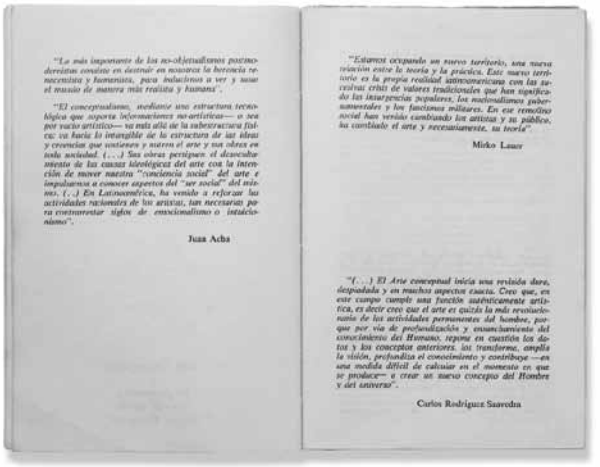
Era difícil, pues, que el público aceptase que el no-objetualismo constituye un fenómeno histórico, cuya razón de ser está en contraponerse a un objetualismo maleado y en completa degeneración y fetichización. Contraponerse, no con el fin de sustituirlo, sino de recuperar la importancia de las acciones humanas ante el objeto. Dicho sea de paso, la fetichización del objeto no solo incumbe al artista, también concierne al teórico, en la medida que necesitamos destruir las ideas de un arte como mera sucesión de objetos y el objeto como lo más importante del arte.

También resultaba difícil que los jóvenes estudiantes pensaran fueran de lo habitual y aceptasen que un teórico estudia una tendencia artística sin militar en ella. Claro: si tomamos conciencia de la fetichización del objeto, resultará forzoso aceptar las bondades teoréticas y relativas del no-objetualismo, sin importarnos las prácticas que defeccionan y hasta contravienen los ideales que deben alimentarlas.

Fue una lástima, en fin, que no se hubiese discutido el tema entre los ponentes. Quedó así sin ventilarse una pugna que presentimos en el no-objetualismo, entre los *yanquicentristas* que buscan remedar modelos y los que ven su aplicación política de izquierda. Porque si los síntomas no nos engañan, el no-objetualismo colombiano anda amenazado por un *yanquicentrismo*, por acción o reacción de los críticos más que de los artistas.

Como complemento del Primer Coloquio, y paralelo a la exposición de arte urbano, se llevó a cabo un coloquio de un día sobre el tema, con las siguientes ponencias: *Política, ideología y estética urbana* de Óscar Olea, *Hacia un arte urbano* de Lilly Kasnner, *El espacio urbano en Colombia de hoy* de Silvia Arango, *Semicubiacan* de Hersúa, *Notas sobre la filosofía de SITE* de Emilio Sousa y *Desarrollo de mi obra escultórica* de E. Ramírez Villamizar. El arte a cielo abierto, público y que va más allá de lo visual, tiene cada día mayor interés entre los artistas latinoamericanos.





Arte conceptual y la propuesta *Perfil de la mujer peruana*. ACHA, Juan; LAUER, Mirko y RODRÍGUEZ, Carlos. En: BURGA, Teresa y Marie-France CATHELAT (sd) *Perfil de la mujer peruana 1980-1981*. Editado por Investigaciones Sociales Artísticas (ISA), y el Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, 1982, pp. 261-274.

DEBATE SOBRE ARTE NO-OBJETUAL

Arte conceptual y la propuesta Perfil de la mujer peruana[1]

Juan Acha, Mirko Lauer y Carlos Rodríguez Saavedra

«Lo más importante de los no-objetualismos posmodernistas consiste en destruir en nosotros la herencia renacentista y humanista, para inducirnos a ver y tasar el mundo de manera más realista y humana».

«El conceptualismo, mediante una estructura tecnológica que soporta informaciones no-artísticas –o sea por vacío artístico– va más allá de la subestructura física: va hacia lo intangible de la estructura de las ideas y creencias que sostienen y nutren el arte y sus obras en toda sociedad. [...] Sus obras persiguen el desocultamiento de las causas ideológicas del arte con la intención de mover nuestra "conciencia social" del arte e impulsarnos a conocer aspectos del "ser social" del mismo. [...] En Latinoamérica, ha venido a reforzar las actividades racionales de los artistas, tan necesarias para contrarrestar siglos de emocionalismo o intuicionismo».

Juan Acha

Peruano. Crítico de Arte. Investigador de la Universidad Autónoma de México y profesor de posgrado de la misma. Autor de innumerables artículos, ponencias y ensayos. Se ubica en el centro mismo de la investigación latinoamericana del sistema de producción, distribución y consumo del arte. Es autor de la trilogía *Arte y sociedad: Latinoamérica* (Fondo de Cultura Económica. México, 1979).

■■■

«Estamos ocupando un nuevo territorio, una nueva relación entre la teoría y la práctica. Este nuevo territorio es la propia realidad latinoamericana con las sucesivas crisis de valores tradicionales que han significado las insurgencias populares, los nacionalismos gubernamentales y los fascismos militares. En ese remolino social han venido cambiando los artistas y su público; ha cambiado el arte y necesariamente, su teoría».

Mirko Lauer

1 Extractos del debate público realizado la noche del 18 de junio en el lugar mismo de la exposición y bajo la dirección del doctor Luis A. Meza.

Peruano. Poeta. Investigador del proceso plástico a través de las relaciones entre arte visual, mercado artístico y dominación cultural y opresión de los pueblos en América Latina. Aparte de su obra poética, es autor de *Szyszlo: indagación y collage* y de *Introducción a la pintura peruana del siglo xx* (Mosca Azul Editores. Lima, 1976).

▪ ▪ ▪

> «[...] el Arte conceptual inicia una revisión dura, despiadada y en muchos aspectos exacta. Creo que, en este campo, cumple una función auténticamente artística, es decir, creo que el arte es quizá la más revolucionaria de las actividades permanentes del hombre, porque por vía de profundización y ensanchamiento del conocimiento del humano, repone en cuestión los datos y los conceptos anteriores, los transforma, amplia la visión, profundiza el conocimiento y contribuye –en una medida difícil de calcular en el momento en que se produce– a crear un nuevo concepto del Hombre y del universo».
>
> *Carlos Rodríguez Saavedra*

Peruano. Historiador y crítico de arte. Catedrático en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Colaborador en publicaciones especializadas sobre el arte culto y la estética contemporánea. Tiene publicado un libro acerca de Sérvulo Gutierrez y es coautor de *Vitrales de Adolfo Winternitz* (Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú).

▪ ▪ ▪

Como un complemento crítico a la propuesta y en respuesta a un pedido especial de Investigaciones Sociales Artísticas (Isa), el doctor Luis A. Meza convocó y dirigió un debate entre tres especialistas en cuestiones de plástica, que abordaron el tema del arte conceptual, y dentro de este, la propuesta Perfil de la mujer peruana, 1981.

Juan Acha. El arte conceptual y los no-objetualismos comienzan con el urinario que Duchamp lleva al museo: el primer *ready made*. El hombre está acostumbrado a ver imágenes: puede aceptar como arte la fotografía de un urinario, la pintura de ese urinario, una película sobre el urinario, un video sobre el urinario; pero protesta cuando le presentan el urinario mismo. Cuando un artista expone su autorretrato, está dando información sobre su realidad personal, pero esa es una realidad aparente: ¿qué diferencia hay con exponer los datos de su sangre en el laboratorio o su electrocardiograma o su encefalograma? Ellos son también, su realidad, pero en otro sistema de signos, su otra realidad no visible. En una muestra como esta se trata, entonces, de cuestionar, en medio de la crítica de los conceptos fundamentales del arte, el conocimiento de la realidad.

¿Hasta qué punto, un sistema de signos puede comunicarnos una realidad?

Es imposible para un solo sistema abarcar todos los ángulos de una realidad; inclusive, todos los sistemas de signos existentes no agotan la realidad. Existen muchos aspectos que quedan fuera: no toda la realidad es humanamente perceptible.

Esta muestra que nos rodea pertenece a este tipo de preocupación, y está centrada en el *ready made*. Pienso en Bernard Venet, el francés que lleva la página, no ya el urinario como Duchamp, pero sí la página de un texto científico, matemático, por ejemplo, lo amplía y lo expone como obra de arte. En este caso, estamos ante lo mismo: la documentación, la información sobre la realidad de la mujer peruana. Además hay otro factor que quisiera remarcar: no solamente tenemos aquí la relación objeto-contexto, sino también la ausencia del arte acostumbrado como una manifestación artística.

Es paradójico, pero generalmente las reacciones del público ante una obra de arte están basadas en las ausencias; le choca al público que no se le dé lo que esperaba, y de allí viene un rechazo.

Por eso digo que la ausencia del arte es una manifestación en sí, es un cuestionamiento de las ideas fundamentales sobre el arte.

¿Recuerdan ustedes que cuando Caravaggio empieza a pintar las vírgenes con características de las campesinas, no son los rasgos de las campesinas

los que asustan al público de aquella época, y le producen rechazo, sino la ausencia de toda belleza idealizada en la Virgen? Esta sería, por lo pronto, en términos generales, mi apreciación inicial.

Carlos Rodríguez Saavedra. Hace unos minutos, convenía con Teresa Burga que no solamente el arte conceptual –quizá sí con más intensidad que otras formas de expresión en el arte–, sino todo el arte era una continua contestación, discusión, indagación y yo quiero aprovechar esto para comenzar la discusión sobre arte conceptual.

Creo que habría que diferenciar, ante todo, dos aspectos: el arte conceptual como posición crítica frente al arte no conceptual contemporáneo, frente a las formas tradicionales, actuales del arte y, en segundo lugar, el arte conceptual como propuesta. Ya no como contestación, como crítica, sino –en sí– como propuesta de expresión, como propuesta de forma, en sentido ontológico, del concepto del arte.

Yo creo que la crítica que el arte conceptual hace al arte actual es, en muchísimos aspectos, muy fundada, muy bien fundada; y supongo que la mayoría de las personas que me escuchan saben que es evidente, obvia, por ejemplo, la mistificación del artista, la sacralización de la obra de arte, la comercialización por el valor de mercado de las obras de arte más allá de su apreciación estética o de su contenido, sus significados, etcétera. Creo que, desde este punto de vista, el arte conceptual realiza una labor de revisión, con un lenguaje diferente al de otros procesos revisionistas o revolucionarios en el arte, que se han sucedido siempre desde que apareció el arte, sobre todo desde que aparece en el Renacimiento una sucesión de acciones y reacciones, una entelequia, una dinámica crítica creativa.

Yo estoy completamente de acuerdo, en la mayor parte, con prácticamente todos estos aspectos críticos del arte conceptual. Es sin duda cierto que, si siempre el mundo vive en crisis, hay épocas en que esa crisis se ha acentuado. La crisis del campo del arte es evidente y el arte conceptual inicia una revisión dura, despiadada y, en muchos aspectos, exacta. Creo que, en este campo, cumple una función auténticamente artística; es decir, creo que el arte es quizá la más revolucionaria de las actitudes permanentes del hombre, porque por vía de profundización y ensanchamiento del conocimiento del humano repone en cuestión los datos y los conceptos anteriores, los transforma, amplía la visión, profundiza el conocimiento y contribuye –en una medida difícil de calcular en el momento en que se produce– a crear un nuevo concepto del hombre y del universo.

El segundo aspecto es el de la propuesta del arte conceptual como tal. Como arte, el arte conceptual intenta definirse a sí mismo por sus propios términos, por su propio nombre. Creo que el arte siempre ha sido conceptual, creo que no hay forma de expresión artística separable de un concepto previo, aunque este concepto no esté racionalizado, no sea consciente y no sea expresable verbalmente o por escrito, como ocurre con el arte conceptual.

Desde el más primitivo de los pintores hasta el más cultivado, todos –estos dos– poseen un concepto de la misma dimensión. Los dos están atenidos originalmente a un concepto que funciona con el mismo valor y el mismo rigor para los dos. El más primitivo y el más cultivado. Pero solamente es a partir de cierto momento en la historia del arte occidental en que se produce la toma de consciencia del elemento conceptual, del marco del cuadro conceptual de la obra de arte.

Podría decir, por ejemplo, que fue Leonardo da Vinci el primero –cuando declara que «la pintura es cosa mental»– que está señalando que en la pintura hay un inevitable, inseparable, y necesario cuadro conceptual. Lo que ocurría es que era quizá el primer momento en la historia del arte europeo en el cual los artistas son intelectuales y toman una consciencia reflexiva de su propio quehacer artístico.

Luego, no es necesario reiterar este concepto. Sabemos que el concepto es el marco intelectual e ideológico dentro del cual se realiza una obra y que, a su vez, está nutrido, alimentado, por todas las circunstancias socioambientales, históricas, políticas y económicas que rodean al artista y concurren a la formación del concepto, en sentido general, o de su propio concepto personal que también es, en alguna proporción –por concordancia o reacción–, inseparable del concepto de la sociedad.

El concepto, pues, siempre ha existido y sigue existiendo. En nuestros años, en este siglo, se ha acentuado esta presencia devastadora, esta consciencia que tiñe cada vez más todas las manifestaciones del arte de la predominancia del concepto como valor dentro de la obra de arte.

Lo que citaba Juan Acha acerca del objeto ya hecho, el *ready made*, es muy significativo: en el momento en que se presenta un objeto doméstico cualquiera, el urinario o cualquier objeto ya fabricado como obra de arte; lo que se está demostrando es que todos los actos del hombre contienen un elemento artístico y la creación de una forma industrial es también la creación de una forma que tiene un valor artístico, dependiendo, la calificación de este valor, del contexto en que se coloca la obra.

Reafirmando mi interés en estos aspectos del arte conceptual, quiero decir que la idea, por ejemplo, de suprimir al «Artista», está vinculada al hecho del reconocimiento de que todos los hombres son artistas –en diversos grados–. Entonces, la idea del arte conceptual es la de suprimir al personaje que detenta en nombre de todos los demás y con perjuicio de todos los demás, la condición de «Artista», esta es, creo entender, la idea en sí. Pero ocurre que, aunque es cierto que todos los hombres son, en muy diverso grado, «Artistas» –alguien decía algunas veces «que el verdadero poeta es aquel que nos hace sentir a todos los demás la poesía, que nos convierte a todos en poeta», lo mismo que la música nos convierte en músicos, porque también contenemos un elemento no logrado, no realizado, no expreso de capacidad artística– es también cierto que, como todos los dones no se distribuyen por igual, hay algunos que son más artistas que otros. Y aunque es indispensable suprimir el *vedettismo*, que es en la mayor parte de los casos no solamente culpa de las *vedettes* sino de los que rodean a las *vedettes*, hay personas que tienen mayor capacidad para cierto tipo de acciones que otras.

Pero, volviendo al tema anterior, lo que quería decir para terminar es que de los dos grandes estamentos que he señalado, el concepto como construcción intelectual dentro de la cual se realiza la obra de arte y el marco socioambiental con todos sus ingredientes que nutren el concepto; el arte conceptual, al suprimir el tercer elemento que permite que un individuo modifique datos, formas, herencias aportadas por la tradición, por el grupo social, por los otros y le otorgue una variante, y cree una forma de arte: este tercer elemento, este tercer punto, aparece por lo menos en esta muestra suprimido. De modo que utilizando esta muestra como ejemplo –auque es cierto que en el arte conceptual presentan muchas facetas–, el arte conceptual significaría la presentación del concepto como obra de arte, y el concepto que es el cuadro dentro del cual se da el arte como obra de arte.

Más aún, en el caso de esta muestra, no se da la presentación del concepto sino la presentación de los ingredientes, de los elementos que nutren el concepto como obra de arte.

Esta es la tesis que, como discusión, quería plantear.

Mirko Lauer. Yo quisiera, de alguna manera, producir una variante de las dos posiciones sobre el arte conceptual que han sido presentadas aquí, quizá para llevar la reunión más adelante hacia un debate.

Pienso, empero, que no es necesario añadir una nueva explicación de lo que es el arte conceptual, a las de Juan Acha y Carlos Rodríguez Saavedra.

Quizá convenga, en cambio, precisar que para entender un poco la relación entre la plástica conceptual y el arte convencional habría que recordar a Vallejo: «*Fe en el anteojo, no en el ojo*»; en ese verso, Vallejo está planteando una postura muy profunda acerca de la naturaleza del conocimiento.

Nos está diciendo que nuestra visión física con el ojo, nuestra visión pelada, *visual*, no siempre basta. Que la verdad no es únicamente aquello que vemos, que para llegar más allá necesitamos forzosamente el anteojo de la teoría, el anteojo de la cultura, de la civilización, todo aquello que es en un sentido lato y estricto, *artificial*; pero que es, en el momento en que el hombre lo produce, una parte fundamental del ser humano.

Pero a mí me interesa más que la pregunta ¿qué es el arte conceptual?: Preguntarme ¿por qué existe el arte conceptual y qué puede significar una muestra como esta y todos los esfuerzos que se han hecho en el campo del arte conceptual y del no-objetual en general, en Perú, en los últimos tiempos?

O acaso tomar la cosa por el otro lado, es decir: ¿Qué sentido tiene una muestra de arte conceptual en Perú en 1981? ¿Qué sentido tiene una muestra con las características de ésta? ¿Qué sentido tienen todos los esfuerzos que se hacen? para así poder llegar a comprender un poco la naturaleza concreta del fenómeno que estamos discutiendo aquí.

Yo comparto la idea de Carlos Rodríguez Saavedra en el sentido de que el arte conceptual es importante porque constituye una crítica del arte convencional, del arte de galería. Evidentemente es así. Pero creo que es también algo más que una crítica.

El arte que no está sobre el lienzo, que no está confinado al marco, que no reposa sobre un pedestal, es en estos momentos la expresión de una nueva situación en el campo de la plástica. No nace solo del deseo de producir algo nuevo y de criticar lo anterior, sino que nace de la necesidad social de existir de una manera distinta. Creo que no viene a criticar al arte en un sentido genérico y abstracto, sino que viene a criticar dos cosas muy concretas, ambas vinculadas con el concepto mismo de *arte*.

Ese concepto, que nos parece eterno y que en realidad es una construcción del siglo XVII, desde el momento en que, a partir de la Ilustración, se separan la ciencia y las humanidades. Antes del siglo XVII, el arte, tal como lo entendemos hoy, no existía. Y si, a veces, tenemos la impresión de que no es así, eso es obra exclusiva de la Historia del Arte, que nace precisamente en aquella misma época.

Lo segundo que viene a criticar la plástica conceptual es algo que no viene del siglo XVII, sino del XIX, en el tránsito del salón oficial académico al sistema de los *marchands*, al sistema de las galerías.

¿Cómo es que el arte conceptual y todos estos objetos plásticos que no son el lienzo, ni el marco, ni el pedestal buscan mostrar algo que la mirada no permitiría conocer? ¿Cómo es que esos objetos critican la idea de *arte* y critican el mercado mismo? Lo hacen retirando de nuestra percepción todas aquellas bases físicas sobre las cuales se asentaban las anteriores ideas. Venimos de un siglo y medio en el cual el lienzo y el pedestal han sido las encarnaciones de la posibilidad de una realidad abstracta y universal. De alguna manera eran las monedas de la plástica.

Cualquier imagen puede ser pintada sobre cualquier lienzo, y en esa medida el arte se presentaba con una estructura de soporte perfectamente intercambiable, como una moneda que puede ser cambiada una por otra y por cualquier otra cosa. A partir de eso es que se forma un sistema artístico en el cual es posible tratar el arte como una mercancía, precisamente porque al existir esta «moneda», al existir esta forma de producir objetos que son almacenables, que son conservables, que son clasificables, se puede entonces construir un tipo particular de comercio, llamado al mercado abierto desde el siglo XIX.

Uno de los principales impulsos que conducen a la aparición del arte conceptual, y a todas las pláticas no-objetuales, es precisamente el deseo de los artistas más lúcidos o más arriesgados o más atrevidos, de volver a ganar su libertad. Esa misma libertad que los artistas creyeron ganar en el siglo XIX cuando, frente a la opresión del Salón Nacional –que era absolutamente tiránico y que decidía en términos académicos quién exponía y quién no–, aparece de pronto el *marchand*, que ofrece a los creadores la posibilidad de una libertad mucho más amplia que la del salón: la de encomendarse a los vaivenes de la oferta y la demanda del gusto de un público mucho más amplio. Y efectivamente, sabemos que escuelas enteras prosperaron y se desarrollaron a partir de allí. Los Impresionistas, expulsados del Salón Oficial, hicieron su fortuna en las galerías y en el sistema de mercado que prevalecen hasta hoy.

Sin embargo, un siglo y medio más tarde, los artistas descubren que lo que les dio una libertad en el siglo XIX los priva de otra libertad en el XX; y no solo de la libertad de disponer de sus productos y de su trabajo, sino también de la libertad expresiva. De alguna manera, el artista intuye que todo el actual sistema no solo lo convierte en rueda de un engranaje más grande, sino que, de múltiples maneras, va determinando su manera de concebir la realidad.

Quizá la determinación más importante para la discusión que nos reúne aquí es, precisamente, esta idea –que pareció tan natural durante mucho tiempo– de que toda la realidad entrara en un cuadrilátero de unas dimensiones adecuadas para el espacio de una vivienda privada en una ciudad. Esto, que parece tan natural como el arte mismo, de pronto resulta una de las cosas menos naturales del mundo.

Es entonces que diversos artistas se arriesgan a la posibilidad de ampliar los márgenes del arte, y no lo hacen unidimensionalmente, sino en muchos sentidos: físicamente, permitiéndose exposiciones y productos que ya en nuestra época siquiera caben dentro de la galería convencional. En este sentido, la propuesta conceptual que tienen a sus espaldas es una excelente muestra de algo que, por sus dimensiones, sus características, sus posibilidades reales de comercialización, no tiene una relación directa con el sistema de galería. Por otro lado, los artistas buscan trascender el ámbito del lienzo y del marco en otro sentido, planteando que la «artisticidad», que el carácter de lo artístico, puede rebasar el marco, puede bajarse del pedestal. Y como señaló Juan Acha, puede trasmitirse o reencontrarse en cualquier objeto de la vida cotidiana. Esto no constituye solo un acto de exploración, es también un acto de profunda agresión respecto de la visión convencional del arte confinado al marco y al pedestal.

Lo que se está buscando, además –y esto no está generalizado pero es hoy un sector de punta en los debates y en los trabajos de los artistas conceptuales–, es comenzar a establecer un nuevo tipo de relación de los creadores con su propio trabajo, su propia producción, su propia existencia social. Cada vez más notamos que el creador conceptual (el conceptuador) busca consciente o inconscientemente cancelar el sistema artista-galería-comprador, y tratar de insertarse dentro de un sistema de existencia social diferente en el cual estos mediadores desaparecen, sustituidos por un nuevo tipo de mediación. Aparecen la corporación multinacional o la entidad estatal, y aparece como mediador entre el Estado y las grandes empresas el Museo de Arte Moderno, que algunos están, al parecer, debatiendo en secreto en estos momentos en Perú.

Cuando nosotros miramos el arte conceptual debemos preguntarnos por todas esas cosas, ya que no solo estamos delante de un objeto nuevo y distinto, sino que si este objeto va a ser consecuente con lo que dio nacimiento, es un tipo de objeto plástico llamado a subvertir el íntegro de nuestra visión del arte y el íntegro de las maneras como este existe aún en un país como Perú.

Carlos Rodríguez Saavedra. Lo único que puedo hacer es resumir en tres palabras mi punto de vista. Para comenzar el debate, había dicho que estaba en general de acuerdo con el aspecto crítico del arte conceptual. Había señalado las razones, los estamentos de la crítica del arte conceptual. Quiero agregar uno más que no había señalado en ese momento, y es que el arte conceptual está también contra la utilización exclusivamente privada de la obra de arte, a diferencia de lo que ocurría hasta los principios del Renacimiento o durante toda la época del arte religioso, el arte era público y en alguna forma espiritual y destinado a toda la sociedad: es decir, estoy de acuerdo con el aspecto crítico del arte conceptual; en cuanto al otro aspecto, el aspecto creativo, mis objeciones son las siguientes: primero el nombre. Creo, repito, que todo arte es conceptual, luego el arte conceptual está en contradicción consigo mismo, pues ante todo, lo que intenta, lo que busca, y lo que consigue en una proporción es demoler los conceptos convencionales y tradicionales establecidos de la obra de arte, o sea que es un arte contra los principios vigentes de la obra de arte.

En segundo lugar, creo que la respuesta o el reemplazo que ofrece es insuficiente, creo que lo que ofrece, me estoy refiriendo a esta muestra, es gracias a la información que provee, a los cuestionamientos que esta información trae para las personas que visitan la muestra, la posibilidad de libertad en la organización de los elementos colocados en la muestra a su disposición; creo que lo que la muestra permite es la posibilidad de crear una respuesta, pero no es una respuesta en sí. Entonces, creo que el arte conceptual, en este sentido, es más bien una posibilidad personal, libre, sistemática de buscar respuestas en un campo de conocimientos ofrecidos a manera de exhibición.

Mirko Lauer. ¿Por qué, si está contra el arte, se llama así mismo arte? En efecto, las creaciones no-objetuales sufren mucho por una mala selección de palabras. Yo pienso que la idea de arte conceptual, la idea de arte no-objetual, y así una serie de términos de este tipo se prestan a una serie de confusiones y obligan a comenzar siempre los debates con una explicación. Pero esto no es casual tampoco. No es casual que esto que ataca al arte se llame arte. Pues de alguna manera, al criticar el arte, al entrar a cuestionar algo que viene desde el siglo XVII, como vimos, no es una cosa fácil ni de rápida solución, y durante una buena temporada todos esos esfuerzos van a estar a la vez dentro y fuera del sistema artístico que se critica. No es casual tampoco que gran parte de estas manifestaciones ocurran todavía en las galerías ni que muchas de ellas traten

de beneficiarse del prestigio que el concepto *arte* suele comunicar a los objetos.

Respecto a esta propuesta, yo me pregunto si en vez de Muestra de Arte Conceptual, se hubiera dicho que es la exposición de unos paneles sociológicos sobre la mujer en Perú, quiénes hubiéramos estando discutiendo aquí. ¿Cuánta gente que vino habría dejado de venir y cuánta gente que no vino quizá hubiera venido? Ese es un poco el eje a partir del cuál, nosotros debemos ver esta propuesta.

No existe aún en Perú un arte conceptual. Lo que existe es una serie de tanteos. Pero quisiera cerrar haciéndome y haciéndoles una pregunta: ¿Qué relación tiene todo lo que vemos al recorrer todos los paneles y mirar toda la presentación? La manera justa de mirar esto, me parece, es comparar a esta mujer «conceptual y sociológica» con todas las mujeres que nosotros vemos en el figurativismo peruano; en la medida en que una propuesta conceptual como esta reclama la palabra arte, en esa medida está entrando en debate, está entrando a discutir. No quiero poner palabras en boca de las creadoras, pero mi impresión es que lo que nos están diciendo es:

Nosotras podemos hablar en términos artísticos sobre la mujer y decir cosas más importantes, más interesantes y más relevantes de las que probablemente 120 años de lienzos es este país han presentado. Nosotras estamos en condiciones de superar esta visión, de ir más allá del ojo, y hacer un especie de corte transversal de esta realidad y, gracias al recurso de liberar al arte de la pura visualidad, del recurso básicamente primitivo de presentar la imagen pintada, crear un conocimiento de tipo nuevo.

En esta medida, me parece que es una propuesta valiosa, distinta, y es una propuesta que si bien no me parece llamada a producir grandes subversiones, –pues se ha dado en el contexto de un banco, con la inauguración del presidente de la república y, en general, bastante al borde y al margen de lo que puede ser la realidad social de los sectores populares– sin embargo, yo pienso que sí, que es un aporte al debate, tan ausente en este país, de lo que es el conocimiento de nuestra realidad, por los senderos de la creación.

En ese sentido, habría que decir también que tenemos aquí una lección al medio pictórico, en el cual es sorprendente la docilidad de la juventud que emerge de las escuelas de artes plásticas, juventud a la cual en muy raras excepciones se le ocurre que el arte pueda ser algo más amplio y vivo que llenar un papel, una tela o fabricar una forma, y que puede ser algo bastante más rico que someterse al circuito de la circulación del arte: dos meses en el taller del artista, quince días en la galería y una eternidad en la casa del comprador.

Juan Acha. Verdaderamente, lo que el arte conceptual pone en juego es la eliminación de la forma verbal *es*. El arte no es: el arte está, es un proceso. ¿Qué es el arte? Constituye una pregunta y una afirmación reaccionarias. Voy a tratar de situarme en los dos puntos que tocó Carlos Rodríguez Saavedra. En primer lugar, el aspecto crítico. Creo que todos estamos de acuerdo en que el arte conceptual obedece a una voluntad de criticar la mistificación o *fetichización* del objeto, el alejamiento del arte de la vida y su entrada a la comercialización. Claro, pero en la creatividad o en lo creativo, reside el problema, creo yo; es que ante el arte adoptamos una actitud individualista y sensitiva, netamente de acuerdo con los conceptos fundamentales del arte occidental, pues lo que está en juego no son las ideas de la China o del Japón, son las ideas occidentales de arte, las que nos han presionado mucho tiempo. Estas son las que están en juego. Si bien la creatividad no existe en el arte conceptual, este contiene una actitud crítica que intenta incidir en la creatividad artística y tiene una importancia histórica. Vuelvo así a los conceptos de texto y contexto, objeto y contexto, pero en un sentido histórico. O sea que la importancia tanto crítica cuanto creativa, artística o sensitiva del arte conceptual, estaría en su correlación con la situación del arte tradicional. Solamente se puede comprender a la luz de lo que está sucediendo en estos momentos con el arte; son obras de contragolpe. No se trata de desalojar al objeto. No podemos mirarlo desde el punto de la lucha de poder, de destruirse uno al otro; sucede simplemente que el arte conceptual tiene importancia en correlación con la *fetichización* y con la degeneración actual de las llamadas artes cultas.

Y, claro está, ambas decadencias suponen más que una creatividad, una actitud hacia los conceptos fundamentales de arte y a los relacionados con la utilidad que está en juego. Muchas veces, puede tomarse el arte como pretexto para hacer política o religión, como se hizo durante muchos siglos, o referido al conocimiento de la realidad. Si observamos esta propuesta conceptual como arte acostumbrado, tenemos que admitir, en primer lugar, que hay aquí arte tradicional en el sentido de la museografía, la que al fin y al cabo es una manifestación artística. Hay también diseño gráfico, que es arte. Pero eso no importa, y si importa es para ser contradicho o superado, y precisamente esto no está en cuestión, no importa aquí lo que se presenta en cuanto a los atributos materiales, sensitivos de la distribución en esta sala y en cada gráfica, méritos artísticos tradicionales. No, lo importante aquí es la actitud que subvierte las ideas fundamentales sobre el arte.

En cierto sentido estoy en desacuerdo con Mirko en cuanto a lo de la comercialización. Lo malo no está en la comercialización, y el arte conceptual no tiene por objeto no vender, esto sería absurdo bajo el capitalismo.

Inclusive, se trata de un producto de consumo, individual como el pan y los zapatos que hay que comercializar tanto en el comunismo como en el capitalismo. Eso no es lo malo. Lo malo está en lo que ataca y eso es precisamente el blanco del arte conceptual: los consumos espurios que ha creado el capitalismo y que afectan hoy a las artesanías y a las artes cultas del pasado. A Miguel Ángel no lo consumimos como antes, es un consumo masivo, lo consumimos masivamente, es un consumo completamente espurio. Eso es lo importante, no la comercialización. Todo lo que está detrás de la comercialización, eso es lo importante.

Mirko Lauer. Quisiera responder a Juan Acha y plantear mi posición: la comercialización es importante y de alguna manera divide las aguas. El sentido de estas nuevas artes plásticas, aunque no sea patente en todas las obras, es no vender. No pienso que su sentido sea no cobrar, eso ya es una figura completamente distinta a no vender. La forma tradicional de poseer un objeto acumulable, almacenable, que se puede vender como se venden los cuadros, de la manera como se venden las esculturas, es lo que se empieza a dejar atrás. Y no se está superando porque se reemplace con algo mejor, simplemente en la dinámica interna, esto está siendo reemplazado por otra forma de la circulación del dinero en el campo de la plástica. Cada vez más es el mecenazgo que está reapareciendo y él produce un nuevo tipo de relación entre los que participan del sistema de producción plástica.

La idea de que el pintor pueda disponer libremente de una mercadería que puede colocar en el mercado abierto y que puede caber encima de una chimenea, tampoco es una idea natural, es una idea cultural. Como ilustración habría que tomar el ejemplo de Carlos Rodríguez Saavedra y recordar la Edad Media, pensar en las épocas que llegan hasta el Renacimiento, en que *había* una sujeción directa, sin mediadores, de tipo comercial entre los creadores y sus patronos.

Mi hipótesis es que hacia lo que se está avanzando vía este arte, vía los secretos menos radicales de este arte, hacia donde está llevando su lógica, es hacia una nueva forma de mecenazgo, hacia una nueva edición –distinta por supuesto porque han pasado mil años, pero con algunos parentescos básicos–, de esta relación creador-patrono de la cual esta galería del Banco Continental

es, en este momento, una demostración. La mediación del galerista pierde asidero sustituida por la del gestor.

Si miramos el panorama de lo que son las propuestas de arte conceptual hoy y lo que es una buena parte del arte no-objetual vamos a ver que cada vez parece que el artista fuerza la mano para producir un tipo de arte que le gane su libertad de lo que él considera una sujeción, y lo coloque en la que considero es una nueva sujeción: la relación directa con la empresa multinacional con todos aquellos que están en condiciones de financiar, promover, subsidiar y acaso entender obras completamente distintas. Esto tiene pros y tiene contras. Efectivamente, el mercado, la posibilidad de que el arte comience a darse en muchos cuadros, tiene un elemento democrático porque permite que existan muchos pintores; es una fase competitiva, por así llamarla, de la producción artística. Pero en este nuevo arte, la posibilidad de la competencia es muchísimo menor. Evidentemente, nadie puede comenzar con una propuesta de arte conceptual de envergadura, recién salido de la escuela, necesita los medios, necesita la inserción, los recursos.

Es por todo esto que planteo que la parte de la comercialización es importante. No tiene sentido reprocharle a las propuestas conceptuales que ellas también vendan, ya que en un sistema como el capitalista el vender y comprar son la esencia misma de la civilización y la cultura. Solo trato de mostrar que las modalidades de ese intercambio se trasforman.

Luis A. Meza. Yo quisiera señalar un hecho con relación a esta exposición, y es que hablando de los medios y las posibilidades de esta exhibición, no se ha hecho hincapié en un detalle que me parece curioso, interesante y es que al lado derecho hay una computadora con la cual es posible entablar un diálogo para el público interesado en hacerlo.

Juan Acha. El sistema, cualquiera de ellos, ha desarrollado una serie de recursos para apropiarse de la obra de arte, cualquiera que sea, y darle un curso especial, por muy revolucionaria que sea.

Las obras no existen en sí, como progresistas. Se trata de una relación entre un objeto y un receptor. Y así como un sistema le puede dar un sentido positivo o negativo a un producto cultural, el individuo puede dárselo también. No hay recetas: justamente, la teoría de la comunicación y de la información nos enseña que es trabajo y mérito del receptor darle un sentido positivo o negativo a cualquiera obra.

Mirko Lauer. Se trata naturalmente de evitar eso que Carlos Rodríguez Saavedra llamó la «privatización del arte». La Capilla Sixtina, para usar un ejemplo planteado por el público, es importante seguramente por eso, porque está abierta, porque es pública, porque se puede visitar. Respecto de la «emoción», que ha sido mencionada aquí en relación con la plástica quisiera contestar algunas cosas que se han dicho. Es una posición personal, y no sé cuántas personas la compartan. Pero a mí personalmente, la emoción en el arte, la «belleza» en el arte, la «estética» en el arte, puestos así como conceptos abstractos me importan un pepino. No sé qué cosa haga eso con una carrera de crítico de arte, que nunca ha comenzado realmente, pero pienso que la esencia de una propuesta como la de esta sala y la esencia de algunas posiciones que se discuten hoy día en torno a esto, es, precisamente, una suerte de hartazgo, y de cansancio con esto que los hechos terminan, además, convirtiendo en una especie de estafa. Nosotros estamos de alguna manera aquí juzgando toda una propuesta conceptual a partir de una obra específica, mientras que, en el caso de las artes tradicionales, se juzga una obra específica a partir del prestigio general que ese arte ha logrado, con lo cual se invierten los términos completamente.

Hoy, todas esas ideas de estética, de lo «fino», de lo «sublime» en la plástica, son ideas profundamente desprestigiadas; dan cuenta de esto el poco público que asiste a las galerías, el poco interés que existe por las manifestaciones artísticas, lo que el mundo de hoy produce en materia de «arte sublime». La idea no es solo mía, la comparten estudiosos como Roger Taylor, que tiene un libro que se llama *El arte, un enemigo del pueblo* en el que adelanta un argumento bastante convincente en que demuestra que todas estas ideas de lo sublime y de lo refinado son realmente una inmensa máquina montada para separar a las inmensas mayorías –y no solamente las propiamente populares– sino a las inmensas mayorías de la pequeña burguesía, de una vivencia creativa. Son precisamente aquellas máquinas montadas para que las mayorías sientan que sus experiencias personales son experiencias deficientes porque no han sido bendecidas por aquellas personas que monopolizan el juicio calificado sobre la capacidad de creación y, sin las cuales, no hay posibilidad alguna.

Por eso mismo, en un país como Perú, probablemente estos cuadros, estos índices tengan una posibilidad de ser comprendidos y de ser entendidos por una cantidad muchísimo mayor, son muchísimo más útiles y están más cerca de muchísima más gente. Probablemente están más cerca de muchos de

nosotros que asistimos y venimos a un debate de este tipo. Entonces, yo pienso que habría que meditar sobre este punto también; ¿cuán sublime, cuán refinado, cuán exquisito es el arte? Y eso, concediéndole al arte ser juzgado por sus mejores manifestaciones, que como sabemos, cotidianamente, no son mayoritarias ni son predominantes.

Juan Acha. Yo quisiera agregar algo en el aspecto sociológico, para que meditemos. ¿Cómo tenemos el vicio de instituirnos en representantes del mundo y decir que todo el mundo entiende el *Juicio final?* El 99.9% de la población mundial ignora inclusive que exista la pintura de caballete.

Entrevista en diarios

No me interesa la pintura porque es una perversión

Ana María Cano

El director del Primer Coloquio de Arte No-Objetual que en Medellín realizó el Museo de Arte Moderno, es uno de los impulsadores más tempranos de salidas para el arte que renueva la sensibilidad. En este reportaje explica por qué Latinoamérica puede proponer un nuevo sentido que esté acorde con los cambios sociales que se operan dentro de ella, sin la preocupación de qué es lo internacional y qué lo local, o si debe ser el nuevo arte objetual o no-objetual

Su trayectoria como estudioso del arte está muy emparentada con los nuevos caminos que se están dando en la actualidad y bajo dos conceptos: uno latinoamericano en el sentido más fortalecedor y el otro el de un arte más comprometido con la vida de las sociedades que con los museos, el comercio o los concursos. Juan Acha, nacido en Perú y residente desde hace años en México, se ha comprometido en ambas partes, donde quiera que lo invitan a discutir sobre el arte desde una óptica social; y en sus libros y cientos de artículos publicados en casi todos los países latinoamericanos, él se ha preguntado por el destino del arte como función humana social que se ha asociado con una idea suntuaria e innecesaria y los nuevos sentidos que puede adquirir en organizaciones sociales más evolucionadas.

Conociendo todo esto, el Museo de Arte Moderno de Medellín lo invitó como director del Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual en la ciudad, enmarcada por la IV Bienal de Arte y dispuesta para «la discusión». Así, con 250 inscritos y durante cuatro días se llevó a cabo el coloquio que dejó todo tipo de inquietudes y sabores. La presencia, entonces, de Juan Acha en Medellín fue la posibilidad de conocer de primera mano los conceptos de este hombre que respecto al arte no es «apocalíptico» (ni «integrado» utilizando los términos de Umberto Eco) sino que emparenta el futuro social, político, económico, individual, con el artístico. Veámoslo.

Ana María Cano ¿Fue ésta de Medellín la primera vez que críticos latinoamericanos se reunían para preguntarse por el desarrollo del arte en Latinoamérica y sus respectivas reacciones?

Juan Acha Sí, es la primera vez en torno al tema del no-objetualismo, pero antes nos habíamos reunido –preferiría llamarlos estudiosos, más que críticos– en San Pablo, en 1978, en la Bienal Latinoamericana, en un simposio sobre mitos y magias en el arte latinoamericano donde era simultáneo lo sociológico, lo antropológico o político del tema. En Caracas, en el 76, se hizo un encuentro iberoamericano; en Austin, Texas, se hizo otro; en Buenos Aires, otro más. En México se llevará a cabo en octubre un encuentro de críticos y artistas, que ya se había intentado antes allí y no se pudo dar. Aquí en Medellín se logró que estuvieran juntos los artistas con los historiadores y ensayistas, discutiendo sobre un tema en concreto. En México se había intentado esto y no progresó. Pero no creo que sea coincidencia que el Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual se haya hecho aquí. Colombia es uno de los países con mayor número de artistas no-objetuales, junto con Venezuela.

A.M.C. Se le han hecho críticas a esto como si se tratara de una moda de la que ya no hay que ocuparse. ¿Qué diría a ellos?

J. A. Todos los reproches que se le dirigen al no-objetualismo son por ser extranjero o porque ya no se hace afuera. Ignoran que en San Francisco existe una revista permanente llamada *San Francisco High Performanc*e para dar cuenta solo de esta modalidad, que existen monografías publicadas sobre esto. Que ya pasó la moda, sí y menos mal el auge fue en los sesenta y ya no lo es, pero se sigue haciendo y tiene veinte años ya. Es injusto ese reproche. En cuanto a extranjero se trata de una lucha por el poder; podríamos decir que todo en el mundo del arte es extranjero: unos alumnos aplicadísimos que aprenden lo de fuera. Realmente no ha surgido una tendencia latinoamericana propiamente. Hubo cierto conato en los años veinte en el Brasil con el arte antropófago. También le reprochan al no-objetualismo porque usa objetos y porque vende. En lo primero sería completamente imposible algo que no tuviera su soporte material, lo que pasa es que los objetos son OTROS distintos a los del arte tradicional. Y ellos no pretendieron irse solo contra el mercado porque tiene que ser ciego quien pretenda, en el capitalismo, sustraerse de la oferta y la demanda.

El arte tiene una particularidad: tiene dos usos. Uno individual y uno público, cuando va a los museos, por ejemplo. Pero debe ser adquirido y esto pasa también en el socialismo, como unos zapatos que para poseerlos individualmente tienen que ser comprados. Pero la mayoría del arte va directo a las casas. Lo malo no está en esta comercialización sino en que el sistema crea necesidades artísticas espurias o falsas, para continuar el comercio. El no-objetualismo

No me interesa la pintura porque es una perversión

Ana María Cano

El director del Primer Coloquio de Arte No Objetual que en Medellín realizó el Museo de Arte Moderno, es uno de los impulsores más tempranos de salidas para el arte que renueven la sensibilidad. En este reportaje explica por qué Latinoamérica puede proponer un nuevo sentido que esté acorde con los cambios sociales que se operan dentro de ella. sin la preocupación de qué es lo internacional y qué lo local. o si debe ser el nuevo arte objetual o no objetual.

Juan Acha, ensayista e investigador peruano residente en México. Sus libros y artículos siempre encierran el panorama latinoamericano en el arte.

—Por esta de Medellín la primera vez que críticos latinoamericanos se reunían para preguntarse por el desarrollo del arte en latinoamérica y sus respectivas reacciones?

"Sí es la primera vez en torno al tema del No Objetualismo, pero antes nos habíamos reunido —prefiería llamarlos encuentros, más que críticos— en San Pablo en 1978 en la Bienal Latinoamericana, en un simposio sobre ocios y negocios en el arte latinoamericano donde nos simultaneo lo sociológico, lo antropológico, o político del tema. En Caracas en el 76 se hizo un encuentro iberoamericano, en Austin, Texas, se hizo otro, en Buenos Aires otro más. En México se llevará a cabo en octubre un encuentro de críticos y artistas, que ya se había intentado antes allí y no se pudo dar. Aquí en Medellín se logró que estuvieran juntos los artistas, los críticos, historiadores y museistas, discutiendo sobre un tema en concreto. En México se había tratado esto y no progresó. Pero no creo que sea coincidencia que el Primer Coloquio de Arte No Objetual se haya hecho aquí, Colombia es uno de los países con mayor número de artistas No Objetuales, pero con la mayoría de

—Se le han hecho críticas a esta como si se tratara de una moda de la que ya se han que ocupado. Qué dirías a ellos?

"Todos los reproches que se le dirigen al no objetualismo son por ser extranjero o porque ya no se hace ahora. Ignoran que en San Francisco existe desde hace 10 años el de la Bienal San Francisco High Performance para dar cuenta sólo de esa modalidad, que existen monografías publicadas sobre esto. Que ya pasó la moda, si y nunca mal el auge fue en los 60 y ya no lo es, pero se sigue haciendo y tiene 20 años ya. En ningún ese reproche. En cuanto a extranjero se trata de una lucha por el poder; podríamos decir que todo en el mundo del arte es extranjero unos aluman aplicadísimos que aprenden lo de fuera. Realmente no ha surgido una tendencia latinoamericana propiamente tal. Hubo cierto consaso en los años 20 en Brasil con el arte antropofágico. También le reprochan al No Objetualismo porque sus objetos y porque vende. En lo primero sería completamente imposible algo que no tuviera su soporte material, lo que pasa es que los objetos son OTROS diferentes a los que estamos acostumbrados a pretendiamos leer sólo como el mercado porque tiene que ser cargo quien pretenda en el capitalismo sustraerse de la oferta y la demanda.

El arte tiene una particularidad: tiene dos caps. Uno individual y uno público, cuando va a los museos, por ejemplo. Pero debe ser adquirido y este pasa también en el socialismo, como unos reparos que para poseerlos individualmente tienen que ser comprados. Pero la mayoría del arte va directo a las casas. Lo malo no está en esta comercialización sino en que el sistema crea necesidades artísticas espúreas o falsas, para continuar el comercio. El No Objetualismo no es un anti—objetualismo, o sea no quiere que los objetos desaparezcan sino que se tome conciencia de su fetichización".

El No—Objetualismo se sitúa un movimiento de los artistas?

"No, se también y profundamente un movimiento intelectual y teórico: intenebre a los que estudian el arte que deben tomar en hacerlo no ya como una sucesión de objetos como se hacía la historia del arte tradicional. Importan ahora las relaciones entre las cosas, las relaciones del objeto artístico y su fon en sí. Rescata por eso el valor de los procesos humanos, contra una sobrevaloración que se había hecho del objeto y de su productor. Ahora nos hemos vuelto a acordar que importa el consumidor de la obra o proceso artístico, que es el quien determina en mucho. Pero no hay que olvidar que el objeto es importante, que no se debe caer en el arte conductual, simplemente ya a contrapuesto al objetualismo malogrado.

—Alguna vez habló de su rambio en la pedagogía del arte.

"Esta búsqueda de un nuevo concepto del proceso artístico, implica un cambio en la pedagogía: que el sólo estudie las relaciones del arte (ni diferenciación de obras o del resto de las cosas. Así como ya no se sirve a multiplicar sino la teoría de los conjuntos, así ahora no se podría enseñar a identificar obras. A que el niño entre sus intereses y ahí entran el cine y la televisión. Ahora la enseñanza del arte está mal planteada en como una catarsis con el contacto directo con el pigmento y enseñarle SABIENDO que es arte. Esta excepcional y diferenciado cuidado al niño, que llega a aprender que si lo que le gusta al maestro y lo hace. Por ese no puede hacer la experiencia."

—Cuál es el cambio básico de idea, incluso para el niño?

"Que son dentro cuenta de que la obra de arte no existe sin un hombre que la contemple; la estructura artística, porque los objetivos no poseen los significados, sensores ni los poseemos. Durante siglos el arte se hizo sin saber que era arte, pero ya entonces se sabía qué era lo bello: desde La Dinda aparece ya la referencia a la belleza. Pero hay que reconocer que el gusto bello no es un gusto decisivo que tiene cinco pasos o algo así, sino que tiene unas proporciones que son lo bello y que tenemos que saber identificar para saber que eso es un gusto bello".

—Ya vió la Bienal? ¿Cómo ves sus relaciones peruanas con la misma?

"No me interesa la Bienal porque no me interesa la pintura, que tiene una inspiración folclórica, o para que sirva de ornamento en la casa o de decisión de la recursos del señor; no se trata de una profundización de su objetividad si está inserta en lo cotidiano. Pienso que la pintura se hace para mujeres o para bienales y no como la fotografía, por ejemplo, que se hace a diario. Esta es una gran perversión de la pintura. Ahora, si mismo entendido como un instrumento del futuro tienes aran sólo registro del pasado), en esta perversión epocéntrica de pensar que se puede prever lo que va a pasar en el futuro.

En la pintura se cotejan por completos el proceso de su ejecución, porque las obras no pasan por la vida cotidia y convience ahora, que el proceso es importante para nosotros mismos. Ahora en la pintura prefiere aunque la conservación pequeña de "algo" signo un mundo mucho de religión, de ritos".

Cómo es el asunto del proceso en el arte No-Objetual?

Es una revalidación del acto mismo de crear, no el resultado que de. Por ejemplo en el caso del Espacio Escultórico que se hizo en la Universidad Autónoma de México (que está exhibido en la sala de arte de Santamaría), se trata de un proceso. El recorrer determinado que si se hace, los obreros hacen el trabajo manual y pese a ser una plaza de 90 metros de diámetro, se terminara y ya es del artista aislando este de lo anterior, de lo cotidiano, de lo que sucede sin el mismo y en los otros. Es la revalidación del trabajo intelectual sobre el manual. Es el momento con que los artistas son reconocimiento del sistema que para pagarles les ha dado un sucesos social. Se revalida entonces el proceso social para también el del individuo, incluido el del artista.

La concepción es lo valioso en esto, no el producto. Estaría representado en la famosa frase de Don Quijote: "Importa el camino, no la posada". Al asimilar el proceso, se acentúa lo que tiene de elimare y de cambiante, contra lo estable y eterno de la idea del objeto. Porque para alguien sano el objeto (cualquier objeto) tiene que ser un medio, no un fin".

—Y cómo ve el panorama latinoamericano del arte?

Ya entendemos distinto la pregunta por lo latinoamericano que antes se entendía como folclorismo o indigenismo. Ya es también una pregunta urbana; nos hemos dado cuenta de que tenemos en comun cosas y que existen fluctuando en un cambio de épocas. Para tenemos en común mantener un mismo tipo de sensibilidad y que debe proponer el objetualismo — No-Objetualismo pero no la insinuación o el amban cosas que es lo que determina nuestro momento histórico. La extranjero se pone como si fuera una subtaneia, un objeto, sin recordar que lo local existe porque existe lo otro. Llega un momento en la dinámica del imperialismo, y eso sucedió en Grecia, en Roma, en Egipto, que los seres y modos del país pudieron se tornan en internacionales y los usos de los dominando se locales.

Pero no hay que olvidarnos que lo internacional es lo local del poderoso. Estados Unidos es un valor internacional por el dominio del país, por ser el más poderoso. Para el apacio, el valor universal, ese es el valor internacional. Y ese ha generado transformaciones en los países subdesarrollados y no es por incapacidad de los demás. En Latinoamérica no tenemos una escala de valores para juzgar nuestros aportes, sólo las transformaciones en un producto tal vez se han dado en la música popular, pero ni podemos ver a través del consumo la evolución: esto es importante para nosotros porque refleja la sensibilidad. Entre es muy observable en los usos prehispánicos, luego en los coloniales, pero ahí mismo ya no es revelador porque se ha convertido en un uso cultural equivoc indicado por los medios masivos".

—Este es otro de los problemas para usted más grave, el de los medios masivos, no?

"Los medios dictan las necesidades artísticas actualmente reducienda el arte y a los artistas a la imposencia de competir con el cine o la televisión y por eso ciertas por ir muy fuertemente hacia una minoría. En este se es revolucionario o conservador; los artistas tratan de renunciar al producto al que están adscritos para hacer y asumen su labor en su reducida inversa. Os ahí que se encuentran los artistas que hacen los mayores radicales pasos cambio, porque quieren inciden a una sociedad más justa, reconociendo aquellos elementos del pasado que son útiles en una nueva situación. Pero con el cambio tiene que venir toda una nueva sensibilización que es tarea del arte, aunque en un momento dado este tenga que servir abiertamente para adoctrinar a la colectividad y consolidar el cambio. Pero muy pronto surgirán nuevamente los artistas en contradicción con el nuevo sistema.

No hacían en todo caso los cambios económicos y políticos si falta la sensibilización, el cambio de sensibilidad que pertenece al

—Y cómo es el problema en todo esto de la relación entre el estado y el arte?

"Mientras el arte mexicano prefiere el pasado como apoyo, el resto de latinoamérica prefiere la empresa privada. Claro que en México se han cuidado de hacer un culto al

—Existe una gran preocupación en los otros ponentes del Coloquio al saber que en Colombia no se había dado acontecimiento el "Performance" como en otros países y que uno podía generar una moda falsa...

"Hay ámbitos culturales que no ofrecen elementos propicios para que se dé el 'performance' por ieser por ejemplo un gran estado del cálticulo, como en ocurde con el exhibicionismo explosión. lo ladico brasileño o el exhibicionismo argentino. Creo que aquí para algo similar a lo que en México es donde esto no se da. Pero creo que estos intercambios favorecen el surgimiento de otras cosas que pueden aprovecar más en le política que en lo violento o lo estrictamente. Además porque el artista puede valerse de una persona que no sea el mismo. Yo quiero hacer performances conceptuales, que tengan que ver visualmente con algo, pero no en lo de un artista y con la teoría, para dar en la imagen y visualmente comunicar que son estructuras visuales y que es explicar con palabras".

—Ha cambiado mucho la labor de la crítica de arte en Latinoamérica?

"Sí, ya se trata de teóricos e historiadores, no de críticos, este no es su papel. No me interesa que alguien se nos pare en la cabeza en frente sino saber por qué se para, qué es lo que quiere. Cuando hago la teoría de esto sí ya que la práctica es otra cosa. Unos lo hacen por negocio, otros por ritual. Hay llegado a la conclusión de que la única manera de entender el arte moderno es abalanzar de los artistas y hasta de sus obras, una lo que me traen los medios masivos y la colectividad de arte, tengo".

—Y cómo ve el panorama local que un joven como nosotros serías el cine, la fotografía, la televisión, porque vemos más que ver con nosotros, con nuestro modo de vestir, que tiene una correspondencia con nosotros, se interesara por la pintura. Eso está muy artificial y es muy artificial".

30 — V — 81 semanal 13

No me interesa la pintura porque es una perversión. ACHA, Juan, entrevistado por Ana María Cano. Periodico *El Mundo,* Medellín, mayo 30 de 1981. *El Semanal*, pp. 12-13. Archivo personal del Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra.

no es un antiobjetualismo, o sea no quiere que los objetos desaparezcan sino que se tome conciencia de su fetichización.

A.M.C. ¿El no-objetualismo es solo un movimiento de los artistas?

J. A. No, es también, y profundamente, un movimiento intelectual y teórico: incumbe a los que estudian el arte, que deben tomar su historia no ya como una sucesión de objetos como se hacía la historia del arte tradicional. Importan ahora las relaciones entre las cosas, las relaciones del objeto artístico y no este en sí. Rescata por eso el valor de los procesos humanos contra una sobrevaloración que se había hecho del objeto y de su productor. Ahora nos hemos vuelto a acordar que importa el consumidor de la obra o proceso artístico, que es él quien determina su sentido. Pero no hay que alarmarse porque el no-objetualismo vaya a desplazar al arte tradicional, pues simplemente va a contraponerse al objetualismo maleado.

A.M.C. Alguna vez habló de un cambio en la pedagogía del arte.

J. A. Esta búsqueda de un nuevo concepto de estructura artística implica un cambio en la pedagogía: que el niño estudie las relaciones del arte sin diferenciación de obras o del resto de las cosas. Así como ya no se enseña a multiplicar sino la teoría de los conjuntos, así ahora no se podría enseñar a identificar obras. A que el niño centre sus intereses, y ahí entran el cine y la televisión. Ahora la enseñanza del arte está mal planteada, es como una catarsis con el contacto directo con el pigmento y enseñarlo SABIENDO que es arte. Esto excepcional y diferenciado cohíbe al niño, que llega a aprender qué es lo que le gusta al maestro y lo hace. Por eso no puede buscar la expresión.

A.M.C. ¿Cuál es el cambio básico de ideas, incluso para el niño?

J. A. Que nos demos cuenta de que la obra de arte no existe sin un hombre que le contraponga la estructura artística, porque los objetivos no poseen los significados, nosotros se los ponemos. Durante siglos el arte se hizo sin saber que era arte, pero ya entonces se sabía qué era lo bello: desde *La Iliada* aparece ya la referencia a la belleza. Pero hay que reconocer que un gato bello no es un gato distinto que tiene cinco patas o algo así, sino que tiene unas proporciones que son lo bello y que tenemos que saber identificar para saber que este es un gato bello.

A.M.C. ¿Ya vio la Bienal? ¿Cómo son sus relaciones personales con la pintura?

J. A. No me interesa la Bienal porque no me interesa la pintura, que tiene una inspiración folclorista, o para que sirva de ornamento en la casa o de desfogue de la neurosis del autor; no se trata de una prolongación de su objetividad ni está inserta en lo cotidiano. Pienso que la pintura se hace para

museos o para bienales y no como la fotografía, por ejemplo, que se hace a diario. Esta es una gran perversión de la pintura. Ahora, el museo entendido como un testimonio del futuro (antes eran solo registro del pasado), es otra perversión egocéntrica de pensar que se puede prever lo que va a gustar en el futuro.

En la pintura se extrae por completo el proceso de su ejecución, porque las obras no pasan por la vida común y corriente ahora, cosa que no pasó con los grandes maestros antes. Ahora es la pintura profana aunque la cosmovisión popular del arte sigue teniendo mucho de religión, de rito.

A.M.C. ¿Cómo es el asunto del proceso en el arte no-objetual?

J. A. Es una revalidación del acto mismo de crear, no el resultado que dé. Por ejemplo, en el caso del Espacio Escultórico que se hizo en la Universidad Autónoma de México (que está exhibido en la sala de arte de Sudamérica), se trata de un proceso. El rector determina que sí se hace, los obreros hacen el trabajo manual y pese a ser una plaza de 90 metros de diámetro, se fetichiza y ya es del artista, aislando esto de lo anterior, aunque no hubiera sido posible sin el rector y sin los obreros. Es la sobreestimación del trabajo intelectual sobre el manual. Personalmente creo que los artistas son instrumentos del sistema que para pagarles les ha dado un ascenso social. Se revalida entonces el proceso social pero también el del individuo, incluido el del artista.

La concepción es lo valioso en esto, no el producto. Estaría representado en la famosa frase de Don Quijote: «Importa el camino, no la posada». Al acentuar el proceso, se acentúa lo que tiene de efímero y de cambiante, contra lo estable y eterno de la idea del objeto. Porque para alguien sano, el objeto (cualquier objeto) tiene que ser un medio, no un fin.

A.M.C. ¿Y cómo ve el panorama latinoamericano del arte?

J. A. Ya entendemos distinto la pregunta por lo latinoamericano que antes se entendía como folclorismo o indigenismo. Ya es también una pregunta urbana; nos hemos dado cuenta de que tenemos en común cosas y que estamos fluctuando en un cambio de épocas. Pero tenemos ese sentido maniqueo que separa lo bueno de lo malo y que quiere proponer objetualismo o no-objetualismo pero no la interacción de ambas cosas, que es lo que determina nuestro momento histórico. Lo extranjero se pone como si fuera una sustancia, un objeto, sin recordar que lo local existe porque existe lo otro. Llega un momento en la dinámica del imperialismo, y esto sucedió en Grecia, en Roma, en Egipto, que los usos y modos del país poderoso se tornan en internacionales y los usos de los dominados en locales.

Pero no hay que olvidarnos que lo internacional es lo local del poderoso. Estados Unidos es un valor internacional por el prestigio del país, por ser el más adelantado. Pero el aporte, el valor universal, eso no lo impone: donde se dan las grandes transformaciones es en los países más adelantados y no es por incapacidad de los demás. En Latinoamérica no tenemos una escala de valores para juzgar nuestros aportes –solo las transformaciones en un producto, tal vez, se han dado en la música popular– pero sí podemos ver a través del consumo la evolución: esto es importante para nosotros porque refleja la sensibilidad. Esto es muy observable en los usos prehispánicos, luego en los colonizados, pero últimamente ya no es revelador porque se ha convertido en un uso cultural espurio indicado por los medios masivos.

A.M.C. Este es otro de los problemas para usted más graves, el de los medios masivos, ¿no?

J. A. Los medios dictan las necesidades artísticas, actualmente, reduciendo al arte y a los artistas a la impotencia de competir con el cine o la televisión y por eso optan por ir muy fuertemente hacia una minoría. En esto se es revolucionario o conservador; los artistas tratan de renunciar al producto al que están adiestrados para hacer y asumen su labor en un reducido terreno. De ahí que sea importante la formación de ciertos grupos radicales previo cambio, previa transición a una sociedad más justa, reconociendo aquellos elementos del pasado que son útiles en una nueva situación. Pero con el cambio tiene que venir toda una nueva sensibilización que es tarea del arte, aunque en un momento dado este tenga que servir abiertamente para adoctrinar a la colectividad y consolidar el cambio. Pero muy pronto surgirán nuevamente los artistas en contradicción con el nuevo sistema.

No bastan, en todo caso, los cambios políticos-económicos (si falta la sensibilización y el cambio de sensibilidad que pertenece al arte).

A.M.C. ¿Y cómo es el problema en todo esto de la relación entre el Estado y el arte?

J. A. Mientras el arte mexicano prefiere el Estado como apoyo, el resto de Latinoamérica prefiere la empresa privada. Claro que en México se han cuidado de hacer un culto al Estado... en 1940, el grupo político de los más progresistas era el nacionalismo y la defensa de lo establecido, pero enseguida se tornan retrógrados y tienen que venir nuevos grupos internos de dominación: hacendados, dueños de medios o industriales, y aquellos que están haciendo en un momento, cambios progresistas, buscan al artista. Y estos a su vez han utilizado la pugna por el poder. Toda producción cultural termina siendo del

Estado, el problema es cuando el Estado no es la representación de la mayoría.

A.M.C. Existía una gran preocupación en los otros ponentes del coloquio al saber que en Colombia no se había dado anteriormente el performance como en otros países y que esto podía generar una moda falsa.

J. A. Hay ámbitos culturales que no ofrecen elementos propicios para que se dé el performance por tener, por ejemplo, un gran sentido del ridículo; como no sucede con el exhibicionismo anglosajón, lo lúdico brasileño o el exhibicionismo argentino. Creo que aquí pasa algo similar a lo que en México, en donde esto no se da. Pero creo que estos intercambios favorecen el surgimiento de otras cosas que pueden apoyarse más en lo poético que en lo violento o lo exhibicionista. Además, porque el artista puede valerse de una persona que no sea él mismo. Yo quiero hacer performances conceptuales, que tengan que ver visualmente con la palabra que es lo que yo utilizo y con la teoría, para dar en tres minutos, y visualmente, contenidos que son netamente visuales y que yo explico con palabras.

A.M.C. ¿Ha cambiado mucho la labor de la crítica de arte en Latinoamérica?

J. A. Sí, ya se trata de teóricos o historiadores, no de críticos, éste no es su papel. No me interesa que alguien se me pare en la cabeza en frente sino saber por qué se para, qué es lo que quiere. Cuando hago la teoría de esto sé ya que la práctica es otra cosa. Unos lo hacen por negocio, otros por ritual. He llegado a la conclusión de que la única manera de entender el arte moderno es alejándose de los artistas y hasta de sus obras; con lo que me traen los medios masivos y la colectividad de arte, tengo.

Me parecería anormal que un joven cuyos medios serían el cine, la fotografía, la televisión, porque tienen más que ver con nosotros, con nuestro modo de sentir, que tiene una correspondencia con nosotros, se interesara por la pintura. Eso está muy mitificado y es muy artificial.

4B Medellín. Sábado 23 de Mayo de 1981

VIDA DEL MUNDO

Nadie podría creer que en 1931 en Brasil alguien hubiera hecho eso que pomposamente se llama ahora "Performance", o acción o presentación. Pero pasó: un arquitecto y artista que se atrevió en contravía una procesión de Corpus Christi en San Pablo, con un sombrero en la cabeza y deliberadamente, y toda la gente lo agredió. Desde entonces, en casi todos los países latinoamericanos ha pasado el huracán que se lleva los tradicionales objetos artísticos (cuadros, esculturas) y deja en un sitio artistas que son la obra, objetos "artistizados" (si se nos permite el verbo) y todo eso que falta de mejores nombres se ha nombrado como Arte No Objetual.

Pues sucedió en Medellín, en esta semana de mayo colindante con la Bienal y por el Museo de Arte Moderno de esta ciudad, que se reunieron por primera vez en Latinoamérica media docena de críticos para discutir y analizar las posibilidades y destinos del llamado Nuevo Arte aunque se haya hecho desde el 31 o desde principios de siglo por el muy pionero Marcel Duchamp.

Sacados un rato al sol para descansar de su agitadas jornadas de trabajo durante cuatro días, algunos de estos estudiosos, historiadores y filósofos del arte, se sintieron en libertad para analizar lo que en Medellín pasó y no pasó en el Primer Coloquio de Arte No Objetual.

MIENTRAS LOS OTROS HABLAN

Imposible reunirlos a todos porque en cada momento alguno de ellos era ponente o moderador de una discusión, los que quedaron libres en ese momento estuvieron encantados de ir al parque y tomar el sol. Mirko Lauer del Perú, Rita Eder de México, Aracy Amaral de Brasil y Alfonso Castrillón del Perú, profesores universitarios y ensayistas de larga data iban conversando mientras encontraban una banca que "los performances deben usar la imaginación que tienen los eventos populares".

Mirko Lauer comienza en la palabra: "El aspecto más importante de este Coloquio es que todos los artistas y críticos que vinieron aportaron en su conjunto una visión global de la vanguardia artística de América Latina de los últimos 20 años y de lo cual no había antes referencia. Es quizás la primera oportunidad en que teóricos de la "teoría social del arte" se ven confontados simultáneamente con un tipo de práctica artística. Por eso el diálogo ha sido concreto sobre las obras del No-objetualismo sobre una base práctica. Hay una relación orgánica entre la muestra y las ponencias, no es como sucede casi siempre, que la teoría está alejada de los hechos artísticos".

Aracy Amaral argumenta: "Me preocupa porque supe ayer por un artista que en Medellín no se había dado nunca antes performances de este tipo. Me inquieta porque o puede producir todo esto una apertura muy grande en Colombia donde sólo están aceptados los consagrados del arte tradicional y es responsabilidad de este Coloquio la Apertura, o puede producir una moda peligrosa".

Rita Eder interviene: "Pero hay que dejar en claro que este Coloquio no es en absoluto una defensa o promoción del arte No Objetual, sino una discusión sobre él; que no se entienda que esto fuera la punta de lanza para el no-objetualismo".

Aracy Amaral reitera: "sería un problema las modas que vengan con esto. Yo no creo que haya vanguardias; si las hay no creo en ellas".

Alfonso Castrillón: "Siempre da temor que se adelanten los hechos a una teoría pero es peligroso en el caso en que una teoría va antes de la realidad de que trata. No creo que adelantamos una teoría del no objetualismo sino que sobre la experiencia se hace una investigación. Yo creo que todo esto más que arte es una crítica operativa al arte, un pasaje que conduce obligatoriamente a otra parte, para descubrir otras cosas".

Mirko Lauer: "todo esto comienza con el mismo objeto de lo No Objetual cuando miramos el cuadro no como representación sino como cuadro lo estamos viendo como objeto con su soporte material. Consiste pues en una práctica aplicable".

Rita Eder: "La verdad es que todo lo que hemos visto ha sido muy heterogéneo, de todos los colores, sabores y olores".

NO A LA MINUJIN

Mirko Lauer: "Prefiero la variedad de aquí a la uniformidad de la Bienal".

"No estoy de acuerdo", contesta Aracy Amaral, "es equivalente el academicismo geométrico abstracto que hay allá en la Bienal y es tan inaceptable como ciertas cosas gratuitas que hemos visto aquí".

"Lo interesante de todo esto —Rita Eder habla— es el postulado con sus posibilidades y fracasos: poder alcanzar es[ta] variedad como evento latinoamerica[no] completamente rico como muestra".

La propuesta del grupo es evaluar las co[sas] más interesantes, están de acuerdo en este punto:

"El de Carlos Zerpa de Venezuela es e[l] más interesante, porque hay unidad e[n] lo que está presentando y el tema, en e[l] ritmo, en las raíces populares, en su sa[ber] dominar el tiempo para el público y el manejo de los símbolos".

"El peor (también están de acuerdo lo[s] cuatro) fue el de Marta Minujín y Le[opoldo] Maler en la Plaza de Toros, es[te] era un comando videlista recordando e[l] secuestro, la representación mefística de más represivo de los sistemas en el Cono Sur, era su simbolización. También l[a] de Gardel fue una barbaridad. Pero est[a] pretensión de metafísica y especiacul[ar] contradice el postulado no-objetual d[e] que el artista no está en el mercado, por[que] el dinero que necesito no...".

Aracy Amaral: "Siempre las cosas de [la] Minujín parecen un retrato del sistem[a] de cosas que hay en Latinoamérica. Y l[o] peor es que donde va ella consigue ha[cer]las, parece que hubiera una especie apertura para permitirle todas estas co[sas]. Lo más imperdonable de todo [lo] que en Brasil tiró comida".

Rita Eder "por fortuna en México se l[o] cortaron y nada pudo hacer".

"Es curioso en este Coloquio que sin ha[ber]lo previsto, hubo inventarios de l[o] que ha pasado en cada país. Y esto si[n] publica es ya una gran posibilidad", d[ice] Aracy Amaral.

"Hay que destacar- remata Lauer— formidable nivel del público y lamenti[r] que los críticos que fueron a Quirama n[o] se hayan integrado en este, que no hayan tenido esa apertura".

"Magnífico el equipo del Museo de Ar[te] Moderno, todo voluntario, que logró e[n]tro y estamos todos de acuerdo en que e[l] de Coloquio valió de veras la pena. [El] mérito del tema concreto concentró to[do] el esfuerzo y por eso se adelanto much[o] en la investigación del arte No- Objetual".

Aracy, Lauer, Eder y Castrillón evalúan

El Coloquio valió la pena

Por Ana María Cano

Ahí está Eder. Mirí Aracy Am lonso Cast acuerdo to punto: fue portante ción en Me

El Coloquio valió la pena, evaluación hecha por Rita Eder, Mirko Lauer, Aracy Amaral y Alfonso Castrillón. Entrevista realizada por Ana María Cano. Periódico *El Mundo*, Medellín, sábado 23 de mayo de 1981, p. 4B.
Archivo personal del Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra.

Entrevista en diarios

EL COLOQUIO VALIÓ LA PENA

Ana María Cano

Aracy, Lauer, Eder y Castrillón evalúan

Nadie podía creer que en 1931 en el Brasil alguien hubiera hecho eso que pomposamente se llama ahora *performanc*e, acción o presentación. Pero pasó: un arquitecto y artista que se atravesó en contravía una procesión de *Corpus Christi* en San Pablo, con un sombrero en la cabeza deliberadamente, y toda la gente lo agredió. Desde entonces, en casi todos los países latinoamericanos ha pasado el huracán que se lleva los tradicionales objetos artísticos (cuadros, esculturas) y deja en su lugar, artistas que son la obra, objetos *artistizados* (si se nos permite el verbo) y todo eso que a falta de mejores nombres se ha nombrado como arte no-objetual.

Pues sucedió en Medellín, en esta semana de mayo colindante con la Bienal y por el Museo de Arte Moderno de esta ciudad, es que se reunieron por primera vez en Latinoamérica, media docena de críticos para discutir y analizar las posibilidades y destinos del llamado nuevo arte aunque se haya hecho desde el 31 o desde principios de siglo por el muy pionero Marcel Duchamp.

Sacados un rato al sol para descansar de sus agitadas jornadas de trabajo durante cuatro días, algunos de estos estudiosos, historiadores y filósofos del arte se sintieron en libertad para analizar lo que en Medellín pasó y no pasó en el Primer Coloquio de Arte No-Objetual.

Mientras los otros hablan

Imposible reunirlos a todos porque en cada momento alguno de ellos era ponente o moderador de una discusión, los que quedaron libres en ese momento estuvieron encantados de ir al parque y tomar el sol. Mirko Lauer, del Perú; Rita Eder, de México; Aracy Amaral, del Brasil; y Alfonso Castrillón, del Perú, profesores universitarios y ensayistas de larga data iban conversando, mientras encontraban una banca, que: «los *performances* deben usar la imaginación que tienen los eventos populares».

Mirko lauer comienza en la palabra. «El aspecto más importante de este coloquio es que todos los artistas y críticos que vinieron aportaron en su conjunto una visión global de la vanguardia artística de América Latina de los últimos veinte años y de lo cual no había antes referencia. Es quizá la primera oportunidad en que teóricos de la «teoría social del arte» se ven confrontados simultáneamente con un tipo de práctica artística. Por eso el diálogo ha sido concreto sobre las obras del no-objetualismo sobre una base práctica. Hay una relación orgánica entre la muestra y las ponencias, no es como sucede casi siempre, que la teoría está alejada de los hechos artísticos».

Aracy Amaral argumenta. «Me preocupa porque supe ayer por un artista que en Medellín no se había dado nunca antes *performances* de este tipo. Me inquieta porque o puede producir todo esto una apertura muy grande en Colombia donde solo están aceptados los consagrados del arte tradicional, y es responsabilidad de este coloquio la apertura, o puede producir una moda peligrosa».

Rita Eder interviene. «Pero hay que dejar en claro que este coloquio no es en absoluto una defensa o promoción del arte no-objetual, sino una discusión sobre él; que no se entienda que esto fuera la punta de lanza para el no-objetualismo».

Aracy Amaral reitera. «Sería un problema las modas que vengan con esto. Yo no creo que haya vanguardias; si las hay no creo en ellas».

Alfonso Castrillón. «Siempre da temor que se adelanten los hechos a una teoría pero es peligroso en el caso en que una teoría va antes de la realidad de que trata. No creo que adelantamos una teoría del no-objetualismo sino que sobre la experiencia se hace una investigación. Yo creo que todo esto, más que arte, es una crítica operativa al arte, un pasaje que conduce obligatoriamente a otra parte, para descubrir otras cosas».

Mirko Lauer. «Todo esto comienza con el mismo objeto de lo no-objetual, cuando miramos el cuadro no como representación sino como cuadro lo estamos viendo como objeto con su soporte material. Consiste pues en una práctica aplicable».

Rita Eder. «La verdad es que todo lo que hemos visto ha sido muy heterogéneo, de todos los colores, sabores y olores».

No a la Minujín

Mirko Lauer: «Prefiero la variedad de aquí a la uniformidad de la Bienal».

«No estoy de acuerdo» –contesta Aracy Amaral– «es equivalente el academicismo geométrico abstracto que hay allá en la Bienal y es tan inaceptable como ciertas cosas gratuitas que hemos visto aquí».

«Lo interesante de todo esto –Rita Eder habla– es el postulado con sus posibilidades y fracasos: poder alcanzar esta variedad como evento latinoamericano completamente rico como muestra». La propuesta del grupo es evaluar las cosas más interesantes, están de acuerdo en este punto:

«El de Carlos Zerpa, de Venezuela, es el más interesante, porque hay unidad en lo que está presentando y el tema, en el ritmo, en las raíces populares, en su saber dominar el tiempo para el público y el manejo de los símbolos».

«El peor –también están de acuerdo los cuatro– fue el de Marta Minujín y Leopoldo Maler en la Plaza de Toros, eso era un comando videlista recordando el secuestro, la representación mefítica del más represivo de los sistemas en el Cono Sur; era su simbolización. También lo de Gardel fue una barbaridad. Pero esta pretensión de metafísica y espectáculo contradice el postulado no-objetual de que el artista no está en el mercado, porque el dinero que necesitó esto…».

Aracy Amaral: «Siempre las cosas de la Minujín parecen un retrato del sistema de cosas que hay en Latinoamérica. Y lo peor es que donde va ella consigue hacerlas, parece que hubiera una especial apertura para permitirle todas estas cosas. Lo más imperdonable de todo es que en el Brasil tiró comida».

Rita Eder: «Por fortuna en México se la cortaron y nada pudo hacer».

«Es curioso en este coloquio que sin habérnoslo previsto, hubo inventarios de lo que ha pasado en cada país. Y esto si se publica es ya una gran posibilidad», dice Aracy Amaral.

«Hay que destacar –remata Lauer– el formidable nivel del público y lamentar que los críticos que fueron a Quirama no se hayan integrado en este, que no hayan tenido esa apertura».

«Magnífico el equipo del Museo de Arte Moderno, todo voluntario, que logró esto y estamos todos de acuerdo en que este coloquio valió de veras la pena. El mérito del tema concreto concentró todo el esfuerzo y por eso se adelantó mucho en la investigación del arte no-objetual».

EL MUNDO

Mirko Lauer

'Ha nacido una nueva teoría del arte en AMERICA LATINA'

La nueva forma de mirar el arte propende por una vinculación de éste con su contexto, con la sociedad y sus sistemas de producción. Así lo precisó el crítico peruano Mirko Lauer.

En América Latina ha surgido una nueva teoría del arte, una nueva crítica y una forma distinta de mirar el arte, lo que contrasta con la caducidad de métodos enciclopédicos y la inoperancia extrema de la estética.
Así lo consideró Mirko Lauer, poeta peruano y gran estudioso de la arquitectura y el arte en su país, quien participara en el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual, programado por el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Darío Ruiz Gómez, encargado de la presentación del crítico peruano, expresó que la 'trascendencia de la discusión acerca del arte es la aparición de un público que durante ocho años había permanecido en el silencio, un público que desde el comienzo cuestionó a fondo la posición de los críticos y de los artistas', al hacer referencia a la importancia que tiene la Universidad como punto de encuentro de una crítica canalizada.
Lauer, indicó los pilares y las manifestaciones que han hecho que se hable de una nueva crítica, una nueva manera de ver, de estudiar y de conocer el arte.

"America Latina se encuentra pues en las fases iniciales de desarrollo de una nueva teoría del arte, cuyos primeros efectos se dejan sentir en la crítica y la historia de la creación visual".
Precisó como la necesidad de comprender manifestaciones artísticas nuevas y antiguas que no se explicaron o se ocultaron, empieza a concretarse en una consideración de planteamientos renovadores destinados a arrojar nueva luz sobre la experiencia visual de nuestros pueblos.
Esto es, 'nos encontramos ante una distinta concepción de lo que es el arte y de los papeles que ha tenido y tiene en las distintas formaciones sociales de América Latina'.

La preocupación central ya no es la estética. Su matriz conflictiva es acerca de las relaciones entre la cultura y la sociedad. Comienza de manera incisiva una ruptura con los presupuestos implícitos en la teoría, la crítica y la historia del arte, tal como venían siendo practicadas en América Latina desde el siglo pasado.

NO HAY SUBDESARROLLO ARTISTICO

Son caducos ya los métodos enciclopédicos de clasificación, de catalogación y de comentario inmanentista, tanto en su vertiente subjetivista como en la solamente descriptiva, llamada crítica periodística, dijo Lauer en su intervención en el Martes del Paraninfo.
"Tales métodos mantuvieron al arte vinculado a las ideologías de las clases dominantes de nuestros países, aislando al arte y al conocimiento de él, de sus contextos reales, imponiéndolo como imagen de lo nacional y lo real".

Esa tradición que quiere ver el arte como un fenómeno y peor aún, como un objeto sin vinculación social alguna, es una teoría calcada de Europa y de los Estados Unidos y una consecuencia de nuestra condición dependiente. Afortunadamente esa visión tiende a cambiar y a mostrar que cada país tiene su forma de crear nuevos valores y nuevas expresiones artísticas.

"Hemos superado la ilusión de pensar que nosotros podemos estar atrasados en tasas de nutrición, índices educativos, desarrollo industrial y en casi todos los aspectos de nuestra vida cotidiana, y al mismo tiempo mantener un orgullo ficticio de que estamos haciendo un arte idéntico al que se está haciendo en países donde la gente, dueerne y se educa de una manera muchísimo más avanzada".

UNA NUEVA PROPUESTA

Juan Acha en América Latina, fue uno de los primeros en percibir la necesidad de modificar las relaciones entre la teoría del arte y su objeto, relaciones que para él son un esquema dinámico que entablan una relación dialéctica.

Acha propone un nuevo papel para la historia y la teoría del arte. Agrega que éstas no estarán en condiciones de abastecer ideas originales mientras estén limitadas a las obras de arte y dependiendo de ellas.
Esta es una propuesta que propende un serio intento de sustituir valores, a través de un proceso de recontemplación, de volver a mirar en el continente.
Aclaró Lauer que el presupuesto Acha no supone un distanciamiento entre la teoría y la práctica del arte sino que, por el contrario, su reencuentro en una nueva situación en la cual la noción misma de lo que es artístico (estético) ha evolucionado de manera radical, impulsada tanto por los profesionales de la creación visual como por los pueblos mismos en su práctica cotidiana.

"Estamos ocupando un nuevo territorio, una nueva relación entre la teoría y la práctica. Este nuevo territorio es la propia realidad latinoamericana con las sucesivas crisis de valores tradicionales que han significado las insurgencias populares, los nacionalismos gubernamentales y los fascismos militares. En ese remolino social han venido cambiando los artistas y su público, ha cambiado el arte y necesariamente, su teoría".

UNA TEORIA SOCIAL DE LO ESTETICO

Ante la modernización global sufrida en algunos países latinoamericanos en los años 60, muchos artistas quisieron ponerse al día y asumir comportamientos que no fueron más que fieles copias de los centros plásticos de poder en el mundo.

De la crisis entre las ideas de lo nacional y lo universal (ese vanguardismo de fuera), es que han nacido nuevas búsquedas de nuevos artes y nuevas pautas teóricas.
Es así como ya no se da sólo el arte de las ideologías dominantes sino que también está el de las culturas sometidas y vinculados a las vanguardias políticas populares.

Igualmente, los estudiosos del arte buscan ahora dotarse del examen de una teoría que nace del estudio de una realidad concreta y no de la aplicación de fórmulas aprioristicas ni de mera glosa catalogadora del empirismo.

En todo ésto, el eje central del cambio gira en torno a la modificación de los criterios de lo estético y su significado.
'Lo estético, dice Néstor García Canclini, es un modo de relación de los hombres con los objetos cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales'.

García Canclini propone para la participación social de las artes visuales es eliminar el esteticismo de las bellas artes y elaborar una teoría social de los procesos estéticos.
Esto con el fin de que el estudio de la cultura no sea una rama del pragmatismo político de izquierda o una rama de la antropología o una rama de la etnografía.

Es así como Acha plantea esa nueva forma de mirar el arte: Ya no es una sucesión de obras sino un conjunto de sistemas de producción siendo la plástica, únicamente, uno de ellos. Así se intenta salvar los puentes quebrados entre el arte y la sociedad y explicitar bases filosóficas en una teoría del arte.
'El arte no es pues solamente una manifestación superestructurale inmaterial sino también parte integrante de la base productiva de una sociedad'.

a: Rita
o Lauer.
aral. Al-
rillón, de
dos en un
muy im-
a disca-
dellín.

Ha nacido una nueva teoría del arte en América Latina. Mirko Lauer, entrevistado por Ana María Cano. Periódico *El Mundo,* Medellín, sábado 23 de mayo de 1981, p. 4B. Archivo personal del Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra.

Entrevista en diarios

"HA NACIDO UNA NUEVA TEORÍA DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA"

Ana María Cano

En América Latina ha surgido una nueva teoría del arte, una nueva crítica y una forma distinta de mirar el arte, lo que contrasta con la caducidad de métodos enciclopédicos y la inoperancia extrema de la estética.

Así lo consideró Mirko Lauer, poeta peruano y gran estudioso de la arquitectura y el arte en su país, quien participara en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual, programado por el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Darío Ruiz Gómez, encargado de la presentación del crítico peruano, expresó que la «[...] trascendencia de la discusión acerca del arte es la aparición de un público que durante ocho años había permanecido en el silencio, un público que desde el comienzo cuestionó a fondo la posición de los críticos y de los artistas», al hacer referencia a la importancia que tiene la universidad como punto de encuentro de una crítica canalizada.

Lauer indicó los pilares y las manifestaciones que han hecho que se hable de una nueva crítica, una nueva manera de ver, de estudiar y de conocer el arte.

«América Latina se encuentra, pues, en las fases iniciales de desarrollo de una nueva teoría del arte, cuyos primeros efectos se dejan sentir en la crítica y la historia de la creación visual».

Precisó cómo la necesidad de comprender manifestaciones artísticas nuevas y antiguas que no se explicaron o se ocultaron empieza a concretarse en una constelación de planteamientos renovadores destinados a arrojar nueva luz sobre la experiencia visual de nuestros pueblos.

Esto es, «[...] nos encontramos ante una distinta concepción de lo que es el arte y de los papeles que ha tenido y tiene en las distintas formaciones sociales de América Latina».

La preocupación central ya no es la estética. Su matriz conflictiva es acerca de las relaciones entre la cultura y la sociedad. Comienza de manera incisiva una ruptura con los presupuestos implícitos en la teoría, la crítica y la historia del arte, tal como venían siendo practicadas en América Latina desde el siglo pasado (siglo XX).

No hay subdesarrollo artístico

Son caducos ya los métodos enciclopédicos de clasificación, de catalogación y de comentario inmanentista, tanto en su vertiente subjetivista como en la solamente descriptiva, llamada crítica periodística, dijo Lauer en su intervención en el Martes del Paraninfo.

«Tales métodos mantuvieron al arte vinculado a las ideologías de las clases dominantes de nuestros países, aislando al arte y al conocimiento de él, de sus contextos reales, imponiéndolo como imagen de lo nacional y lo real».

Esa tradición que quiere ver el arte como un fenómeno y peor aún, como un objeto sin vinculación social alguna, es una teoría calcada de Europa y de los Estados Unidos y una consecuencia de nuestra condición dependiente. Afortunadamente, esa visión tiende a cambiar y a mostrar que cada país tiene su forma de crear nuevos valores y nuevas expresiones artísticas.

«Hemos superado la ilusión de pensar que nosotros podemos estar atrasados en tasas de nutrición, índices educativos, desarrollo industrial y en casi todos los aspectos de nuestra vida cotidiana, y al mismo tiempo mantener un orgullo ficticio de que estamos haciendo un arte idéntico al que se está haciendo en países donde la gente duerme y se educa de una manera muchísimo más avanzada».

Una nueva propuesta

Juan Acha, en América Latina, fue uno de los primeros en percibir la necesidad de modificar las relaciones entre la teoría del arte y su objeto, relaciones que para él son un esquema dinámico que entablan una relación dialéctica.

Acha propone un nuevo papel para la historia y la teoría del arte. Agrega que estas no estarán en condiciones de abastecer ideas originales mientras estén limitadas a las obras de arte y dependiendo de ellas.

Esta es una propuesta que propende un serio intento de sustituir valores, a través de un proceso de recontemplación, de volver a mirar en el continente.

Aclaró Lauer que el presupuesto de Acha no supone un distanciamiento entre la teoría y la práctica del arte sino que, por el contrario, su reencuentro en una nueva situación en la cual la noción misma de lo que es artístico (estético) ha evolucionado de manera radical, impulsada tanto por los profesionales de la creación visual como por los pueblos mismos en su práctica cotidiana.

«Estamos ocupando un nuevo territorio, una nueva relación entre la teoría y la práctica. Este nuevo territorio es la propia realidad latinoamericana con las sucesivas crisis de valores tradicionales que han significado las insurgencias populares, los nacionalismos gubernamentales y los fascismos militares. En ese remolino social han venido cambiando los artistas y su público, ha cambiado el arte y, necesariamente, su teoría».

Una teoría social de lo estético

Ante la modernización global sufrida en algunos países latinoamericanos en los años sesenta, muchos artistas quisieron ponerse al día y asumir comportamientos que no fueron más que fieles copias de los centros plásticos de poder en el mundo.

De la crisis entre las ideas de lo nacional y lo universal (ese vanguardismo de fuera), es que han nacido nuevas búsquedas de nuevas artes y nuevas pautas teóricas.

Es así como ya no se da solo el arte de las ideologías dominantes sino que también está el de las culturas sometidas y vinculado a las vanguardias políticas populares.

Igualmente, los estudiosos del arte buscan ahora dotarse del examen de una teoría que nace del estudio de una realidad concreta y no de la aplicación de fórmulas apriorísticas ni de mera glosa catalogadora del empirismo.

En todo esto, el eje central del cambio gira en torno a la modificación de los criterios de lo estético y su significado. «Lo estético –dice Néstor García Canclini– es un modo de relación de los hombres con los objetos cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales».

García Canclini propone para la participación social de las artes visuales, eliminar el esteticismo de las bellas artes y elaborar una teoría social de los procesos estéticos.

Esto con el fin de que el estudio de la cultura no sea una rama del pragmatismo político de izquierda o una rama de la antropología o una rama de la etnografía.

Es así como Acha plantea esa nueva forma de mirar el arte: ya no es una sucesión de obras sino un conjunto de sistemas de producción siendo la plástica, únicamente, uno de ellos. Así se intenta salvar los puentes quebrados entre el arte y la sociedad y explicitar bases filosóficas en una teoría del arte.

«El arte no es, pues, solamente una manifestación superestructural e inmaterial, sino también parte integrante de la base productiva de una sociedad".

EL COLOMBIANO, Domingo 31 de Mayo de 1981 3-C

EL COLOMBIANO
REVISTA DOMINICAL

Cuando los jítomates se vuelven elementos de juicio

El "No grupo", una hora trabajando con las reacciones del público

Por Edda Pilar Duque Isaza

Desde el diciembre de 1980, antes (al rato, el artista propone sacrificar la forma y trata de demostrar la validez de sus intentos, aquello que de entrada el público acepta, rechaza o permanece indiferente.

Mario Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia salieron por primera vez de Cuba, México, para mostrar durante el Coloquio de Arte No Objetual, organizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín, su "Homaje to Monumento Plastiqué".

"Definitivamente de cómo ha cambiado el público, pero el cuestionamiento fue necesario, para mostrar trabajando con un espectador que nunca había visto una obra de arte, porque existe un desconocimiento total de lo que pasa en otros sitios en nuestro subcontinente latino que le mas real y concreto se no comprende". Pero los entusiastas que asistieron a la obra del 'No Grupo', compuesto por cinco mexicanos, supieron otra obra que arroja el contrario los prejuicios.

"Nosotros experimentamos, mezclamos trabajo y problemas que la Escuela Municipal de Monumentos Plásticos, que conocimos en una encuesta, en un taller en el foro de varios 'monumentos' que hicimos durante el tiempo que estuvimos en un contenedor. Nuestra experiencia primordial de la plástica y tratamos de crear objetos o situaciones que reúnan estas condiciones. Invitamos a los espectadores a que participen y para esto distribuimos latinas de plástico que ellos deben abrir en un determinado momento".

"En importante la forma como nada con el acierto en el foro a su objeto y como prueba atención a las interrupciones, en ellos se consuma la obra. Por ejemplo, en uno de los 'momentos' de Rubén hay una latina muy grande de plástico que debe abrir el espectador, contiene en su mas pequeña hay otras instrucciones, la gente, al abrirlas lanza mucho ruido —imaginese 500 latinas en un auditorio y abriéndose a un mismo tiempo—. Cuando llegan a la última, dice 'Acaba usted de formar parte en una obra de arte', y entonces se acaba el momento de Rubén Valencia". La gente ve un momento de reunión en lo que pasó y, que nos interesa, lo ejecutan a petición, lo recuperamos, lo discutimos y, entonces, lo acabado. En una unidad, la obra se consuma en el espectador".

El 'No Grupo' fue fundado en 1977 como taller de investigación, de plástica y de crítica, lo componen tres arquitectos y tres artistas plásticos. La preocupación de ellos cuando se proponen un trabajo es la de crear un objeto para romper con tradición en el sentido tiempo que cánones, el artista crea, es su estudio una corpora de dibujo. Pero estos cuatro pueden convertirse el estudio en un escenario y la carpeta en pretexto a los espectáculos del medio, la obra se modifica. Y ellos afirman de manera categórica que no son actores, son artistas plásticos.

Pero hay algo que no queda claro, con de 'No Grupo'.

"Aunque que en nuestro trabajo los ideas los diseñamos y seleccionamos en grupo —responde Núñez—, pero la idea o la propuesta es individual y la ejecución también, pero con el consentimiento. Muchas veces la forma en la surgen; y si grupo, hasta la last personas, sensitivo anteriores la individualidad de la obra, aunque esta compartida por todos. Ese juego entre la individualidad y la colectividad es lo que nosotros denominamos 'No Grupo'.

Y de alguna manera —agrega Rubén Valencia— se convierte que todavía hoya la posibilidad de realizar un arte colectivo, no todos podemos tener la misma idea en forma coincidencia. *Hablar de individualidad en arte conduce* una falacia.

LA RADIO DEL PUBLICO

Los artistas mexicanos, presentaron en gira, aplicado, un grande hallazgo en base de las ideas, por ejemplo, cuando agregamos las luces, el público asume que es a propósito una percepción, cuando el sonido del proyector, empieza a chillar. Alfredo está listo al proyector y la mira como diciendole: ¿qué pasa?, porque deja de funcionar. Nosotros aprovechamos todos los accidentes del proyector no hay ruido que hay un error. A los invitaba siguiendo aparece un letrero en el que se lee: "Invierta segundos de película virgen. No Grupo. Rubén Valencia". Entonces la gente comprende que su ruido fue tratado por nosotros".

El "momento" de la película virgen es parecido a uno en el que Melquiades, actuando de mediador, a de rudimento para mostrar, dice: "La misión que tengo que cumplir me fue revelada a la 'orilla' de la Sierra Madre Occidental, de manos del fotosol y pobres de la tierra". Luego, Melquiades se sale de los cuatro cánones, tropiezos y pasos: cuerpazos de ratón la Sinfonía, Beethoven del corte, cerro de marfil. Su mensaje va dirigido a los desadictados del arte y a los espectador que aún no encuentran a cabida: ¿Le cierra ojos entrarle la cola a su lucha de expresiones individuales y colectivas? Los artistas mexicanos, con la ayuda de latas de cubeta y empanta universal durante un Mayo ya lo han y en Nueva York no lo comprendió, no lo hacen casi! ... Pero vuelve a intentar".

"Nosotros estamos de desdictibar a los grupos de investigación, de que no incluyan el artista en su mismo. Ofrecer maneras una fotografía en blanco y abril. Ya no que este pintor dedique seis años en pintar este cuadro. Los cop a dominarse: pintores, presenta una fotografía del pintor, luego, para una broncha sobre el papel. En realidad lo que intenta es una foto contemporánea con guitarra y, al pasar la broche, aparece la imagen. Nosotros somos 4 pintores, decimos que no necesitamos un pintor, para de decirnos lo mal haremos, dejamos esa diversificación".

CRITICA

"Formalmente crítica a una concepción de cifra para que el compromiso, para con ella; mientras que hay personas que critican y ante la parte literaria en la obra, para nosotros, como artistas plásticos, hacemos la crítica con objetos".

"El 'verdaderismo Rubén' no es la crítica por ningunos otros grupos, sino actitud de que critican en el derecho de que la gente tome conciencia de lo que consume: cómo se le vende y como hay una serie de intermediarios de todas clases".

"En un 'momento', en el que dentro un grupo con blusas, la policías y algunos personajes que la dirigen, en una actuante se convierten los forasteros en artistas de objetivos y la obra en No Objetual, introduciendo el papel en una especie de cárcel para verduras y en una obra de arte No Objetual y este con, en el momento en que la gente cree la falacia del arte No Objetual, que parece ser la salida entre la población de objetos. Parece que los artistas se relacionan totalmente en una plataforma o en una estrategia, en la que van a manipular el mercado, pero la que en realidad hacen es hacer otro producto diferente, que se coloca mas para lo cual pueden invertir mien de nosotros".

EL ESCENARIO

El foro nunca había estado a la disposición de un grupo plástico. Era un espacio destinado para la música, la danza, el teatro, incluso para los títeres. Ellos consideran que "modo de hacer" no es un acabado al cubo: no son pintores, ni escultores, ni arquitectos, ni diseñadores, ni decoradores, ni nada definido, ninguno que no con el de ellos, y esa distinción hay en cuenta salida.

¿Por qué escogieron el Coloquio de Arte No Objetual?

"Si no existiera un Coloquio como el nuestro, no estaríamos aquí. Este encuentro ha permitido que los internacionales de la cultura, que van algo mas allá de lo folclórico, que no hay, no pueden conocer en tal o cual lugar. Nos toca vivir este mundo donde vivimos nuestra la sociedad en ellos. Mucha parte de la crítica que emplearnos en el momento en que carencia (go) vuelve colgable, muestra mismo diario en un centro, hay que entrever la diferencia de estar los mismos y colgar los diferentes contenidos".

La gente creativa mantiene en la de formación y análisis. Y no pueden en el taller; como consumir arriba, los espectadores. Ya en el grupo, se tiene la posibilidad de retroalimentar la idea, es decir, de manipularla, de experimentarla, pero no por los vasos a través de trabajo colectivo".

LOS JITOMATES

La evolución de las artes visuales ha dejado las especialidades. Todos los artistas plásticos contemporáneos aceptan la participación de los espectadores en el 'momento' compuesto en plástico en los que dentro 'elementos de juicio' dispuesto por ellos los fantasean al encontrarlo, lo cual resulta muy atractivo, para ellos se sabemos y los reconocemos para diversas formas de participación, pero siempre muy determinadas. Muchas veces una polonia, en que el público no sabe como darles base a la música, la experiencia, a un discurso acabado, pero lo grave es el cómplo dentro de preparados una película, empieza a publicar o a pegar en las banderas. El público nuestro sería un lector pasivo". Por ejemplo, en el momento de los jitomates, artista, complemento Mario.

"En el proceso, lo primero que se reflexionamos es lo actual ante el evento cotidiano, luego desarrollamos las ideas o las situaciones, aun vez seguimos, haciendo los ensayos para cubrirlo.

Cuando Mario nos da el necesario y de materiales de cómo 'orientar' la obra, se convierte en una directora de una orquesta para no tener una determinabilidad sobre el, sobre todo

Rubén Valencia, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Maris Bustamante.

Los artistas mejicanos del "no grupo". (Foto de Jaimar).

provoca tienen de actores cuando hablan ante la audiencia o de fotógrafos, mientras muestran sus fotografías.

En muchas ocasiones, cuando el artista plástico —responde Alfredo—. En cuanto a objetos, no mejorar".

Nos estamos interesados en la vinculación objetual de Jorge, sentir y gratificación, de ese tipo de objetos que se pueden de manera histórica. Nos interesa es acatar en el público la significación que da ahí. Después, se desarrollaba lo que puede suceder. Señala Rubén.

Melquiades agrega que existe un soluciones conocidas por parte de ellos por tratar de ese explicitas, de actuar en el momento en que el espectador se confunde y lo hacen explica, precisamente para esto se sobre el contenido, para decirle al espectador de que se trata, producto ello ofrecemos la verificación de público.

"Un aspecto importante que se da paradas a nuestro trabajo consiste en el reconocimiento con resultantes de todas estas manifestaciones, como lo del arte conceptual. No nos sentimos de forma artística al 'modo del 'performance', ni del conceptualismo, ni del arte de acción, pero sí tenemos en la moda en ese sentido. Con nuestra obra buscamos ante todo en resultar atractivos, por entender nuestras propuestas y lo interesante que el espectador pueda en cuanto de conocimientos muy respetos. Nos interesa que nuestro trabajo sea claro y permita una comunicación muy sighificativa mediante los objetos".

¿Y cuál es el sentimiento de la obra?

"El primer sentimiento y el mas importante: el que se le quede al público —responde Alfredo—. En cuanto a objetos, no mejorar".

Rubén Valencia, Melquiades Herrera, Alfredo Núñez y Maris Bustamante.

Los artistas mejicanos del "no grupo". (Foto de Jaimar).

Cuando los jitomates se vuelven elementos de juicio. El No Grupo de México, entrevistado por Edda Pilar Duque Isaza. Periódico *El Colombiano*, Medellín, domingo 31 de mayo de 1981, p. 3C.
Archivo personal del Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra.

Entrevista en diarios

CUANDO LOS JÍTOMATES SE VUELVEN ELEMENTOS DE JUICIO

Edda Pilar Duque Isaza

El no-grupo, una hora trabajando con las reacciones del público

Desde la década de 1950, antes tal vez, el artista propone sacrificar la forma y trata de demostrar la validez de sus intentos, aquello que de entrada el público acepta, rechaza o permanece indiferente.

Maris Bustamante, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia salieron por primera vez de casa, México, para mostrar durante el Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual, organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín, su *Montaje de momentos plásticos*.

«Dudábamos de cómo iba a responder el público, pero el comportamiento fue excelente, para nuestro trabajo conviene un espectador que nunca haya visto una obra de arte, porque estará menos influenciado para no entender, pues las cosas se vuelven sofisticadas hasta que lo más real y concreto no se comprende». Pero los antioqueños que asistieron a la obra del No-Grupo, compuesto por estos mexicanos, captó tanto la obra que arrojó al escenario los jitomates.

«Nosotros denominamos nuestro trabajo y preferimos que lo llamen *Montaje de momentos plásticos*, que consiste en una secuencia, en un montaje en el foro de varios "momentos". Nosotros, como pintores, nos colocamos en un escenario. Nuestra experiencia procede de la plástica y tratamos de crear objetos o situaciones que reúnan tales condiciones. Invitamos a los espectadores a que participen y para esto distribuimos bolsas de plástico que ellos deben abrir en un determinado momento».

«Es importante la forma como cada uno se acerca en el foro a su objeto y cómo presta atención a las instrucciones, en ellos se consuma la obra. Por ejemplo, en uno de los "momentos" de Rubén hay una bolsa muy grande de papel, que contiene otras en diversos tamaños; en la más pequeña hay unas instrucciones, la gente, al abrirlas hace mucho ruido –imagínese 350 bolsas en un auditorio y abrirlas a un mismo tiempo–. Cuando llegan a la última, leen: "acaba usted de formar parte al verificar la sinfonía de música plástica número

38 de Rubén Valencia". La gente en ese instante se da cuenta de lo que pasó y que sus sentidos le ayudaron a percibir, lo recapacita, lo distancia y, entonces, lo entiende. En este sentido, la obra se consuma en el espectador».

El No-Grupo fue fundado en 1977 como taller de investigación de plástica y de crítica, lo componían más miembros y hoy solo quedan cuatro. La preocupación de ellos consiste en presentarse como pintores que se suben al foro a enseñar sus trabajos en el mismo tiempo que ejecutan sus obras. Tradicionalmente, el artista enseña en su estudio una carpeta de dibujo. Pero estos cuatro jóvenes convierten el estudio en un escenario y la carpeta se acomoda a las exigencias del medio, la obra se modifica. Y ellos afirman de manera categórica que no son actores, sino artistas plásticos.

Pero hay algo que no queda claro, eso de «No-Grupo».

Sucede que en nuestro trabajo las obras las discutimos y seleccionamos en grupo –responde Maris– pero la idea o la proposición es individual y la responsabilidad no se queda en el anonimato. Muchas veces la firma es la empresa o el grupo borra a las personas, nosotros sostenemos la individualidad de la obra. Ese juego entre la individualidad y la colectividad es lo que nosotros denominamos No-Grupo».

«Y de alguna manera –agrega Rubén Valencia– no creemos que todavía haya la posibilidad de realizar un arte colectivo, no todos podemos tener la misma idea en forma simultánea. Hablar de colectividad en arte constituye una falacia».

La rabia del público

«La gente en nuestra presentación ríe, grita, aplaude, uno puede burlarse en bien de las cosas, por ejemplo, cuando apagamos las luces el público supone que va a empezar una proyección, escucha el sonido del proyector, empieza a chiflar. Alfredo está junto al proyector y lo mira como diciéndole: ¿qué pasa?, porque llega un punto en que se exalta al pensar que los estúpidos del proyector no han visto que hay un error. A los sesenta segundos aparece un letrero en el que se lee: "sesenta segundos de película velada. No-Grupo. Rubén Valencia". Entonces la gente comprende que su rabia fue tratada por nosotros».

El «momento» de la película velada es posterior a uno en el que Melquíades, actuando de médium, o de culebrero para nosotros, dice: «La misión que tengo que cumplir me fue revelada a las faldas de la Señora Madre Occidental, de manos del famoso y yerbero nicarahueso, el Indio Koryasauki, señor de los cuatro caminos, tragafuego y pintor, consejerote cómo te llamas, flechador del cielo, torre de marfil, mi mensaje va dirigido a los desahuciados del arte y a los desesperados que

aún no encuentran la salida. ¿Le cuesta trabajo estirarle la cola a su lista de exposiciones individuales y colectivas? ¿Padece de impotencia creadora? ¿Dolores de cabeza o angustia estomacal porque en México ya lo hizo y en Nueva York no le comprenden, no le hacen caso? Dura cuatro minutos».

«Nosotros tratamos de desmitificar a los grandes productores de arte e incluso al artista en sí mismo. Alfredo muestra una fotografía en blanco y dice: "Yo sé que este pintor demoró once años en pintar este cuadro. Les voy a demostrar: primero, presenta una fotografía del pintor, luego, pasa una brocha sobre el papel. En realidad lo que tienen es una foto emblanquecida con químicos y, al pasar la brocha, aparece la imagen". Nosotros desmitificamos, decimos que no creemos lo que dijo el pintor, pero lo decimos y, al hacerlo, damos esa información».

Crítica

«Formulamos crítica o una extensión de ella para que se comprenda, pero con obra; mientras que hay personas que critican y solo la parte literaria es la obra, pero nosotros, como artistas plásticos, hacemos la crítica con objetos».

«Sí –argumenta Rubén–, no es la crítica por imponer otro producto, sino aclarar lo que circula en el mercado y que la gente tome conciencia de lo que consume: cómo se lo venden y cómo hay una serie de intermediarios llamados críticos».

«En un "momento", en el que damos un papel en blanco, le pedimos a algunas personas que lo firmen, en ese instante se convierten los firmantes en artistas no-objetuales y la obra es no-objetual, introducimos el papel en una caja mágica para verificar si es una obra de arte no-objetual y sale convertida en dinero. La idea es descubrir la falacia del arte no-objetual, que parece ser la salida ante la población de objetos. Parece que los artistas se encuentran instalados en una plataforma o en una estrategia, en la que van a cuestionar el mercado, pero lo que en realidad hacen es buscar otro producto diferente, que se cotice más para lo cual pueden inventar miles de nombres».

El escenario

El foro nunca había estado a la disposición de un artista plástico. Era un espacio destinado para la música, la danza, el teatro, incluso para los literatos. Ellos consideran que «desde hace mucho tiempo se acabó el rollo: yo soy pintor, tu escultor, tu actor, entonces, el discurso, morfológicamente hablando, no tiene que ver con el de otro, y esa distinción hoy no resulta válida».

¿Por qué asistieron al Coloquio sobre arte no-objetual?

«Si no tuviéramos un currículo como el nuestro, no estaríamos aquí. Este itinerario ha permitido que los intermediarios de la cultura, que son algo así como los que administran la banca, nos puedan colocar en tal o cual lugar. Nos toca vivir este mundo que de alguna manera la sociedad nos ofrece. Mucha parte de la utilería que empleamos en el escenario son mercancía tipo cuadro colgable, nosotros no usamos objetos en ese sentido, hay que aclarar la diferencia de usar las mismas palabras con diferentes connotaciones».

«La parte creativa nuestra es la de discusión y análisis. Yo me planteo en el taller, como cualquier artista, las especulaciones. Ya en el grupo, se tiene la posibilidad de retroalimentar la idea, es decir, de enriquecerla, de cuestionarla, pero no por eso vamos a llamarlo trabajo colectivo».

Los jitomates

«La evolución de las artes visuales ha dejado las especialidades, todos trabajamos la fotografía –comenta Alfredo Núñez– la participación de las personas en el "momento" siempre es diferente. Melquíades repartió jitomates de plástico en los que decía: "Elementos de juicio". Algunas personas los lanzaron al escenario, lo cual resulta muy atractivo, pero otras se subieron y los recogieron para llevárselos a sus casas, lo que también me parece muy interesante. Maris presenta una película, en la que el público con unos globos hace la música, la sonorización, y sin decirles palabra alguna, la gente por el simple hecho de anunciarles una película, empieza a patalear o a pegar en las bancas. El fracaso nuestro sería no tener público». Ser pintores de galería aislada, complementa Maris.

«En el proceso, lo primero que establecemos es la actitud ante el evento –continúa– luego, desarrollamos los objetos o las situaciones, una vez especificados, buscamos los recursos para lograrlos».

Cuando Maris está en el escenario y da instrucciones de cómo «sonorizar» la película, se convierte en una directora de una orquesta, pero no tiene una responsabilidad como tal, como tampoco la tienen de actores cuando hablan ante la audiencia o de fotógrafos, mientras muestran sus fotografías.

En muchas ocasiones, cuando el artista pretende involucrar al espectador en forma activa a su obra, este cree que le están tomando el pelo y puede reaccionar de manera diferente a la que se espera.

«Una persona puede reír al ver que se le está tomando el pelo –dice Maris– y si ríe, aunque cree que se trata de una burla y esto la hace participar, por

nosotros está muy bien. Tomemos el caso de lo jitomates, la gente los lanzó porque le gustó o no, o quería jugar con nosotros. Antes de la obra consideramos la posibilidad de que nos los lanzaran o no; si nos los arrojaron nos asustamos un poco, pero al final nos agradó».

«La obra de arte tradicional nos ha formado un hábito perceptual más bien malo que bueno, nunca he visto que ante un cuadro el espectador aplauda o chifle, solo se observa más o menos tiempo y su significación queda para disfrutarla. En el escenario, nosotros obtenemos la respuesta inmediata. La gente puede, mediante muchos códigos, mostrar su participación comunicativa de aceptación o de disentimiento».

«Nuestras obras son un gran esfuerzo, no solo en dinero, sino la mano de obra que verificamos para fabricar los objetos que distribuimos al público. Si el espectáculo dura una hora y el "momento" más largo se realiza en cinco minutos, observe todos los objetos que empleamos».

¿Y cuál es el testimonio de la obra?

«El primer testimonio y el más importante: el que se le queda al público –responde Alfredo–. En cuanto a objetos, no dejamos».

«No estamos interesados en la circulación objetual de largo, ancho y profundidad, de ese tipo de objetos que se poseen de manera fetichista. Nos interesa acatar la significación que se da ahí en el público. Después, es incontrolable lo que pueda suceder». Señala Rubén.

Melquíades agrega que existe un esfuerzo consciente por parte de ellos por tratar de ser explicativos, de aclarar esas partes que muchas veces quedan confusas en un cuadro y que nadie explica, precisamente para esto se suben al escenario, para decirle al espectador de qué se trata, mediante ello obtienen la verificación del público.

«Un aspecto importante que se da en paralelo a nuestro trabajo consiste en el cuestionamiento que realizamos de todas estas manifestaciones, como la del arte conceptual. No nos sumamos de forma arribista al ruedo del *performance* ni del conceptualismo ni del video-arte, no nos angustia estar a la moda en ese sentido. Con nuestra obra buscamos, ante todo, no resultar aburridos, que entiendan nuestras propuestas y no necesitamos que el espectador posea un cúmulo de conocimientos muy exquisito. Nos interesa que nuestro trabajo sea claro y permita una comunicación muy significativa mediante los objetos».

Sección C

Coordinador: Juan Guillermo Montoya

EL COLOMBIANO. Medellín
Lunes 1º de Junio de 1981

Lo bueno lo malo y lo feo (I)

A propósito del Coloquio de Arte No-Objetual

Lo bueno lo malo y lo feo (I). A propósito del Coloquio sobre Arte No-Objetual. Por Ofelia Luz de Villa, Lucía Teresa Solano y Margarita Restrepo. Periódico *El Colombiano*, Medellín, lunes 1 de junio de 1981. Sección C.Archivo personal del Dr. Alfonso Castrillón Vizcarra.

Artículo en diarios

LO BUENO LO MALO Y LO FEO (I)

A propósito del Coloquio sobre Arte No-Objetual

Ofelia Luz de Villa, Lucía Teresa Solano y Margarita Restrepo

Cuatro días con un horario de «trote», sometidos a un bombardeo de información que hacía imposible el proceso de asimilación y «selección mental»: El Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual organizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín.

Un esfuerzo. Intercambio de ideas sobre lo que se está haciendo en Latinoamérica, dentro de este campo. Un intento de agrupación de actos que se producen con miras a renovar el lenguaje artístico que, en nuestro medio, «no tienen el respaldo y el mercado necesario, el interés que se requiere por parte de los museos y el público».

El arte no-objetual, una opción de investigación: «nos encontramos para juzgar las manifestaciones, no para decir que ese es el arte que hay que hacer en el futuro. Un "arte", para algunos, intelectual y elitista que excluye a la persona común en lo que respecta a entendimiento, no se compromete y es casi "producto del ocio"».

Demostraciones que para otros, gustan, o no gustan; producen «aplausos» o «náuseas». Un intento contra su validez en su aporte crítico y liberador con respecto a lo tradicional, a los soportes convencionales (el marco, la tela, etcétera), y autocrítico con relación a sí mismo; que a pesar de llamarse «no-objetual», necesita en alguna instancia, de objetos y «no tiene nada que ver con lo inmaterial». «Viejo» en sus antecedentes; «nuevo», porque busca otros niveles de percepción en el público.

Conceptos. Ideas que van desde el elogio hasta el rechazo al coloquio (y a la muestra que se programó paralelamente). Contradicciones en algunos y un no querer comprometerse en otros. Los que se descrestan y los que no tragan entero. Reconocimiento de méritos para algunas ponencias y presentaciones. Calificativos de «oportunismo» para otras. Una muestra de opiniones.

Nelly richard / *Crítica de arte chilena*

Presentó una ponencia en el Coloquio sobre Arte No-Objetual del Museo de Arte Moderno de Medellín:

«Arte no-objetual, estrictamente, no existe en forma literal. Pero no me importa exactamente lo objetual o no-objetual en términos realistas. Sino una gran liberación en la ocupación de los soportes, y que sean soportes vivos. Escultura, pintura, grabado son soportes visuales o verbales, pero muertos. Trabajar con el tiempo, el espacio, el cuerpo, la ciudad, es trabajar con soportes vitales. Esa es la virtud del arte no-objetual; liberar y emancipar de la tradición».

«Me parece importante que sucedieran la Bienal y el coloquio juntos. Cada uno propone una lectura crítica de la otra, en un mismo tiempo y en un mismo espacio».

«Me parece admirable haber pensado en juntar determinadas personas a hablar sobre arte no-objetual, especialmente en América Latina. Las confusiones del coloquio son propias de las confusiones del arte. Tampoco es responsabilidad del coloquio si no se han podido aclarar unos términos que hubiera sido importante aclarar».

«Es interesante este encuentro en torno a esas nuevas modalidades del arte que son marginales, no pasan por las galerías ni por las formas convencionales de arte y darle otra instancia de reflexión; juntar gente a discutir y polemizar sobre ello».

«Lo que he visto no me ha sorprendido mayormente; lo encontré simple. Por ejemplo, los *performances* no es algo que me haya llamado la atención. Más interesante me parecieron las propuestas dentro de las ponencias».

«El *performance Nubes para Colombia* (de un venezolano), a mucha gente la encantó; a mí no me gustó. Gráficamente me pareció bien solucionada; el color, la actuación concentrada del muchacho. El final lo encontré abominable, de una simbología completamente fácil; no sé exactamente cuál es la propuesta pero tal como yo la entendí, al pintarse de oro, entrar en éxtasis y sacar un fetiche indígena de una sábana, estaría postulando una especie de retorno a las fuentes, o a la naturaleza. Eso me pareció excesivamente simple. Estoy en total desacuerdo con la postura».

Camilo moreno / *Profesor de la Universidad de Antioquia*

«Creo que el coloquio, por su misma naturaleza de ser el primero y por ser latinoamericano *tiene* que ser bueno; sin embargo, lo que más me gusta es que, sin proponérselo, ha evidenciado una cantidad de cosas que se estaban sintiendo en el medio nuestro».

«Estuvo viciado de incumplimientos; no quiere decir que las exposiciones de los críticos no hayan sido claras y válidas. Lo contradictorio es el manejo que la mesa directiva ha dado a las respuestas de la gente al no permitir un diálogo muy abierto, al restringir casi siempre, debido a la falta de tiempo, las preguntas y respuestas».

«A través de la ponencia de los críticos extranjeros uno llega al convencimiento de que la crítica colombiana no es la tal crítica que nosotros suponíamos».

«La crítica colombiana es amañada. Si uno de estos señores pasa, en cuestión de tres meses, a una serie de artistas de constructivistas a conceptuales y luego a no-objetuales, sin que el artista siente su propia posición frente a la obra, hay que decir algo. En ese aspecto, el coloquio ha dejado muy al descubierto estas cosas que uno, posiblemente, intuía pero no había encontrado ninguna ratificación».

«La ponencia de Eduardo Serrano me pareció pésima, fue la que gestó la carta. No rechazamos el arte no-objetual porque no pensamos que está muerto ni que se haya acabado ni que no tenga más caminos de originalidad ni todas estas cosas que los críticos toman para atacarlo. Creemos en la validez de este tipo de arte, en la medida en que hay que destruir todo lo que viene dentro de un síntoma tradicional y empezar a construir de nuevo como decía Oscar Olea».

«Me parece que el arte no-objetual o el no-arte es como la culminación de todo un proceso descriptivo y desmitificante de acabar con el fetiche del objeto artístico».

«Creo que es el movimiento que va a generar un cambio radical dentro de las artes visuales. Recurre a una cantidad de cosas que demuestran que va parejo con un desarrollo tecnológico insipiente. En la misma medida en que se da este proceso tecnológico se va desmitificando el objeto artístico».

«No creemos necesario todo un aparato comercial y burgués dentro de este tipo de arte, porque corre el peligro de aniquilarse en sí mismo, de quedarse simplemente como otra manifestación de museo. No queremos un arte de museo o de galerías; buscamos sensibilizar. Estamos como expectantes porque la cosa no puede seguir como viene, pero tampoco se tiene muy claro para dónde va».

«Para desenmascarar la crítica ha sido bueno este coloquio y para desenmascarar una serie de productores artísticos que nos la ha ido dando; nos damos cuenta de que no todo lo que nos presentan es bueno y que no todos los consagrados son tan consagrados y que los críticos no son tan críticos».

«El arte no-objetual, predica la no comercialización, es efímero y no a la venta. Trabaja con lo que se tengan a la mano y no con los importados o acabados o costosos».

«Determinado momento una campaña publicitaria para vender el arte no-objetual con el estribillo famoso: "no es para vender". Y por este hecho es más costoso, más raro y más coleccionable. Si los *performances* son así, entonces, ¿por qué se filman y se fotografían por todos los ángulos? ¿Esos medios de reproducción visual son una fuente de ingresos?».

«El que se dedique al no-objetualismo también tiene que tener algún tipo de compensación económica, creo que los afiches de Antonio Caro se venden y la obra de Alvaro Barrios. No veo tan claro el asunto de que no es comercial. Me parece utópico, tiene que ser comercial, porque de algo ha de vivir el artista. En la medida en que indirectamente ese arte no-objetual sea subvencionado por la empresa privada en aras de hacer cultura; supongamos que *Cervecería Unión* aporta x pesos para financiar un coloquio, indirectamente está comprando diez *performances*».

«Los *performances* nos han dejado la sensación de que han sido gratuitos».

«En la charla de Hersúa oí que le llegó un telegrama suplicándole a los del helicóptero que por favor devolvieran la imaginación que se llevaron, esto creo que es porque el público no comió carreta. La Marta Minujín se dio un *show* pero el público de Medellín la vio tan pobre, tan ilusa y desenfocada que le ayudaron a hacer su *show* para que no le diera mucha brega y luego poder hablar mal de ella, usted sabe cómo es el paisa. Es muy posible que quemen a Marta Minujín al cierre de la Bienal».

«En la intervención de Lucas (un artista) que le dijo a la mesa directiva: "creo que ustedes no entienden que es el no-objetualismo". Es importante que haya quedado esa incógnita porque estos coloquios no definen nada. Ese es el error del público de pensar que le van a decir esto es así y así o algún crítico que cree que va a llegar a pontificar».

«Los coloquios se dan y sirven en la medida en que creen dudas, estimulen la investigación, la sensibilidad; no deben dar definiciones tajantes de lo que es y lo que no es, más bien preparan».

«El público sí está preparado para ver este tipo de *performances*; si nos toca ver un tipo con treinta balazos en la Primera de Mayo con Palacé o una llegada del presidente Turbay a Medellín, son unos *performances* excelentes. Ve la cantidad de soldados de P. M. y de gente. Sí pueden aceptarlos, de hecho los estamos viviendo hace mucho tiempo. Las elecciones, problemas universitarios, creo que hay un movimiento coherente en cuanto a estas cosas que tienen que ver con el arte. La asistencia es diciente; son 350 personas y al menos 200 están

interesadas por este tipo de vainas, 150 ya están metidos en este asunto. En Medellín hay gente para todo. Creo que es la alternativa de la época. Quien verdaderamente se sienta urbano y se dé cuenta de que se gira en torno a un caos, tiene que vivirlo por el carácter universal que tenemos».

Carlos Von Schmidt / *Crítico brasileño*

«Vi el *performance* de Marta Minujín y Leopoldo Maler (en la Plaza de Toros). Eso solo justificaría el coloquio. Sería más interesante si hubiese una integración muy estrecha entre Bienal y Museo de Arte Moderno».

«Arte no-objetual; oleografía, *videotape*, *performance*, arte ambiental; este complejo de tendencias de hoy no se puede negar. Este coloquio es como todos, deja un saldo que a lo largo del tiempo es positivo. Creo que todo trabajo intelectual lo es».

«Un ritual como el de Marta Minujín, forma parte de un desenvolvimiento de un concepto que no es viejo; se constituye en *show*, acontecimiento de una representatividad. No lo habíamos visto antes ni lo volveremos a ver».

«A las artes plásticas contemporáneas les falta esta grandiosidad que tiene el fútbol o el Carnaval del Brasil. Esto de espectáculo que es necesario. Algo que marque, que no se olvide. Y también es necesario el buen humor en el arte, porque la seriedad que a veces "cerca" a las obras lo hace aburrido y fatigante».

Juan Acha / *Mexicano. Participó en el Coloquio*

«Son manifestaciones que están en contra de la fetichización del objeto, no del objeto mismo. Para revalidar y rescatar el valor de acción, de relación y de proceso de los objetos. No-objetualismo no solo es artístico, lo hay también en el pensamiento moderno; separarse del objeto y ver la relación del objeto con el sujeto; no darle la importancia que tiene en la sociedad de consumo. No es nuevo, siempre ha existido, tuvo un auge, pero se sigue haciendo en todas partes. Los incas producían textiles para ser quemados como rito. La actuación y la danza son artes no-objetuales, porque no queda nada. La pintura tuvo un auge pero se sigue haciendo».

«El arte no-objetual desaparece en el momento en que desaparece el fetichismo del objeto. No es una solución; es no-objetual, se sabe que es efímero, mañana puede no tener ninguna importancia".

Manuel montilla / *Artista panameño*

Expone en la IV Bienal y participó en el coloquio: «Lo más importante de este es que desmitificó la crítica que quería dominar el arte no-objetual y ya ha hecho reflexionar a la juventud. Le ha dejado interrogantes para plantearse; fundamentalmente, en el aspecto de organización fue deficiente. De positivo quedan las interrogantes. Los artistas se deben cuestionar la validez de sus obras y si lo que están haciendo es válido para obtener un acercamiento al público. Es el caso de los mexicanos que tuvieron un contacto directo con él; la corriente intimista de los venezolanos y brasileños, en cambio, te alejan más del concepto real de Latinoamérica».

«La parte más negativa fue la posición intransigente de los críticos a un diálogo abierto. Desde el primer momento se abstuvieron, en todas las formas en que les fue posible, de que hubiera un intercambio de ideas, quisieron sentar su cátedra. Decía el señor Acha, que se buscara la latinoamericanidad, cuando sustentó su tesis contra los críticos de Sao Paulo que negaban la Bienal latinoamericana; sin embargo, él está promoviendo un tipo de arte totalmente europeizante y americanista. Así que su posición es contradictoria. Esto se puede ver mejor cuando desde el público, (un artista conocido como Lucas) lanzó la propuesta de que los críticos dejaran la mesa principal para que los artistas la tomaran».

«En Colombia hay que sentar bases pero no que se las impongan a uno como en este coloquio que se quiere sentar cátedra. El no-objetualismo no solo se enterró en el Museo de Arte Moderno, sino que ya lo velaron y está hasta descompuesto».

Mirko Lauer / *Crítico peruano*

«El arte no-objetual es un arte nuevo a pesar de que sus antecedentes son ilustres y se remontan quizá a la obra del plástico francés Marcel Duchamp».

«El arte no-objetual, conocido también por algunas de sus manifestaciones como el conceptualismo, el ***happening*** o el ***performance*** o el arte sociológico, es un arte cuya práctica, dentro y fuera de América Latina, no tiene más de dos decenios. En esa medida nosotros debemos observar las obras reunidas aquí, también las ideas sobre ellas expuestas en el coloquio, como tentativas, como los primeros momentos de un proceso de prueba y error cuyo éxito ciertamente no está garantizado. La reunión de críticos para discutir el arte no-objetual y la muestra no son para consagrar este arte, ni defenderlo siquiera, sino para discutirlo».

«Para comenzar, no estamos ante un género homogéneo, hay cosas que están mucho más cerca del teatro y otras que se acercan al mismo. En general pienso que es muy difícil, en un género nuevo como el *performance*, mantenerse dentro de él».

«La prueba y el error pues, están a la orden del día, al lado de *performances* simplemente brillantes a mi entender, como la de Carlos Zerpa, quemada».

«Es, en realidad, una sola explosión de un manejo simultáneo de varios medios, visuales y auditivos. Tenemos otras *performances* gastadas y tediosas que no podrían casi animar el final de una fiesta».

«No tiene sentido mencionar nombres en este momento justamente. Contra lo que está la teoría social del arte es contra el endiosamiento y contra el aplastamiento de los autores individuales y la manera como, de esta forma, se busca arbitrar entre ellos. Por lo general son todos gente joven que está en pleno trabajo, lo cual, al decirles que su obra esta mala (fuera de que nunca estamos seguros si una obra está buena o mala), no tiene sentido».

Medellín/mayo

Bienal/contra-bienal

Alfonso Castrillón

Medellín (Colombia), fue en mayo último el lugar de varios eventos culturales que le hicieron olvidar por un momento su vocación pragmática de ciudad industrial: la IV Bienal de Arte, el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual (organizado por el Museo de Arte Moderno) y el Encuentro Internacional de Críticos de Arte, en la localidad de Quirama.

De primera intención se piensa que esa prodigalidad de manifestaciones artísticas son un signo inequívoco de un movimiento cultural potente, en pleno progreso, que conquistará cada vez más los sectores populares. Unos cuantos días en Medellín, aunque la ciudad y su gente nos conquisten desde el principio, nos confirmará en la idea de que estas manifestaciones irrumpen un poco provocadas por las necesidades económicas de una ciudad pujante que quiere prestigiar su mercado con un halo cultural. Las bienales tendrán siempre ese carácter de feria donde se promocionan productos que nada tienen que ver con la gran mayoría de la población. En primera instancia, a la feria le interesa buscar futuros consumidores y éstos no se encuentran en la mayoría pauperizada.

Dentro de este espíritu, la Bienal de Coltejer abrió nuevamente sus puertas, luego de nueve años de receso, resultada como el ave Fénix "de la fama de sus mismas cenizas". El Palacio de Exposiciones de Medellín resultó pequeño para albergar a más de 240 artistas de 39 países y más de 500 obras; se tuvo que dividir el gran espacio en pequeños compartimentos por artista o tendencia, dando como resultado un itinerario rígido y cansador. Otro desacierto fue clasificar las obras por tendencias, hoy que los límites entre ellas se hacen más imprecisos e innecesarios. Por el celo didáctico se incurrió en peregrulladas tales como dividir las obras en "paisajes", "arte figurativo", "arte horripilante" (?), "grandes campos de color", etc.

Algo verdaderamente desalentador fue constatar la pobreza de las representaciones extranjeras en la IV Bienal. Esto se debe posiblemente a la nominación de los invitados, demasiado subjetiva, de parte del organizador Leonel Estrada, como a la dificultad, por todos conocida, del transporte y seguros de las obras en Latinoamérica. Cabe destacar, sin embargo, las obras de John Davies (Inglaterra), Liliana Porter (Argentina), Lidia Okamura (Brasil) y el trabajo de Ewa Euryluk (Polonia). Relevante la presencia del peruano Fabián Sánchez y sus sofisticadas máquinas. Hay en Sánchez, más que un simple ensamblaje mecánico, una viva imaginación matizada de fina ironía que redime sus formas de la simple asociación.

Pronto al panorama bastante pobre de los envíos extranjeros, resalta por sus propios méritos la representación colombiana con trabajos bastante originales como los de Alvaro Marín, Miguel Angel Rojas o Manuel Camargo.

En una reseña de la IV Bienal, por corta y esquemática que sea, no se puede dejar de nombrar la propuesta de la argentina Marta Minujín, que robó la atención de los visitantes el día de la inauguración. La performance que había preparado (en verdad un *show*) consistía en quemar un gran muñeco de unos 20 metros de alto que representaba a Gardel. Según declaró, había venido a quemar el mito de Gardel en la ciudad donde murió el cantante, pero ante las protestas de todo un barrio gardeliano, que todavía le rinde culto, la artista argentina mongeró sus intenciones: venía a quemar a Gardel para resucitar el mito.

Un balance rápido sobre la IV Bienal arroja un saldo negativo y pobre, respecto a las anteriores bienales y las de otros países: afirmación de la pintura como la más exceltas de las artes, como el medio más apto para celar posiciones retardatarias y de apoyo al sistema, afirmación de la pintura como mercancía, etc.

Por eso el Primer Coloquio de Arte No-Objetual, organizado por el Museo de Arte Moderno y su dinámico equipo de colaboradores, se opuso virtualmente a la Bienal, por apoyar un evento esencialmente crítico como los no-objetualismos. El programa organizado consideraba ponencias de estudiosos y críticos (Achá, Lauer, Amaral, Eder, García Canclini, Barrios y quien escribe) y *performances* de artistas colombianos y extranjeros. La ponencia de Acha abrió una serie de discusiones sobre los no-objetualismos. En Medellín hubo desconcierto —tanto como aquí en Lima— cuando Acha propuso subvertir los ídolos renacentistas y su estética, valiéndose de los no-objetos, ideas, proyectos, *happenings*, *performances*, donde se habría refugiado el arte de hoy día. El Coloquio ha abierto una brecha a la investigación y habrá que evaluarlo, no tanto por lo realizado en esos cortos días, sino por lo que ha dejado en cada participante.

Por último, el corto pero intenso evento realizado en Quirama movió la curiosidad de numeroso público que se trasladó a 20 kilómetros de Medellín para escuchar a los monstruos sagrados de la crítica: Jorge Romero Brest, Pierre Restany y la beligerante Marta Traba, que puso en berlina a sus colegas, denunciando la teoría destructiva del primero, "la falacia total de sus afirmaciones, el engaño de sus predicciones y la injusta inseguridad que nuestra en el público", y cancelerizando al segundo por "la extravagancia de su pensamiento errático entre la seudo-crítica y la seudo-filosofía del arte". La actitud de Marta Traba al desmitificar a los grandes críticos fue, a mi juicio, la mejor *performance* presentada en Medellín. Discusiones, peleas, propuestas, ideas: dejemos que Medellín se tranquilice luego de estos días intensos. Regresemos a nuestras cosas, a seguir pensando sobre una teoría del arte latinoamericano.

GRUPO "JOSE MARIA ARGUEDAS"

cosmos y Siglo XX

PARA HACER

Bienal contra bienal. Suplemento dominical "Caballo Rojo" del diario de Marka, Nº 61, 12 de julio de 1981, Lima, p. 12.

Artículos en diarios

BIENAL CONTRA-BIENAL

Alfonso Castrillón

Medellín, Colombia, fue en mayo último el lugar de varios eventos culturales que hicieron olvidar por un momento su vocación pragmática de ciudad industrial: la IV Bienal de Arte, el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual (organizado por el Museo de Arte Moderno) y el Encuentro Internacional de Críticos de Arte, en la localidad de Quirama.

De primera intención se piensa que esa prodigalidad de manifestaciones artísticas son un signo inequívoco de un movimiento cultural potente, en pleno progreso que conquistará cada vez más los sectores populares. Unos cuantos días en Medellín, aunque la ciudad y su gente nos conquisten desde el principio, nos confirmará en la idea de que estas manifestaciones irrumpen un poco provocadas por las necesidades económicas de una ciudad pujante que quiere prestigiar su mercado con un halo cultural. Las bienales tendrán siempre ese carácter de feria donde se promocionan productos que nada tienen que ver con la gran mayoría de la población. En primera instancia a la feria le interesa buscar futuros consumidores y estos no se encuentran en la mayoría pauperizada.

Dentro de este espíritu, la Bienal de Coltejer abrió nuevamente sus puertas luego de nueve años de receso, resucitada como el ave Fénix «de la fama de sus mismas cenizas». El Palacio de Exposiciones de Medellín resultó pequeño para albergar a más de 240 artistas de 39 países y más de 500 obras; se tuvo que dividir el gran espacio en pequeños compartimentos por artista o tendencia, dando como resultado un itinerario rígido y cansador. Otro desacierto fue clasificar las obras por tendencias, hoy que los límites entre ellas se hacen más imprecisos e innecesarios. Por el celo didáctico se incurrió en perogrulladas tales como dividir las obras en «paisajes», «arte figurativo» «arte horripilante» (?),«grandes campos de color», etcétera.

Algo verdaderamente desalentador fue constatar la pobreza de las representaciones extranjeras en la IV Bienal. Esto se debe, posiblemente, a la nominación de los invitados, demasiado subjetiva, de parte del organizador Leonel Estrada, como la dificultad por todos conocida, del transporte y seguros de las obras en Latinoamérica. Cabe destacar, sin embargo, las obras de John Davies

(Inglaterra), Liliana Porter (Argentina), Lidia Okamura (Brasil) y el trabajo de Ewa Kuryluk (Polonia). Relevante la presencia del peruano Favián Sánchez y sus sofisticadas máquinas. Hay en Sánchez, más que un simple ensamblaje mecánico, una viva imaginación matizada de fina ironía que redime sus formas de la simple asociación.

Frente al panorama bastante pobre de los envíos extranjeros, resalta por sus propios méritos la representación colombiana con trabajos bastante originales como los de Álvaro Marín, Miguel Ángel Rojas o Manuel Camargo.

En una reseña de la IV Bienal, por corta y esquemática que sea, no se puede dejar de nombrar la propuesta de la argentina Marta Minujín, que robó la atención de los visitantes el día de la inauguración. La *performance* que había preparado (en verdad un *show*) consistía en quemar un gran muñeco de unos 20 metros de alto que representaba a Gardel. Según declaró, había venido a quemar el mito de Gardel en la ciudad donde murió el cantante, pero ante las protestas de todo un barrio gardeliano, que todavía le rinde culto, la artista argentina morigeró sus intenciones: venía a quemar a Gardel para resucitar el mito.

Un balance rápido sobre la IV Bienal arroja un saldo negativo y pobre, respecto a las anteriores bienales y las de otros países: afirmación de la pintura como la más excelsa de las artes, como el medio más alto para celar posiciones retardatarias y de apoyo al sistema, afirmación de la pintura como mercancía, etcétera.

Por eso el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual, organizado por el Museo de Arte Moderno y su dinámico equipo de colaboradores, se opuso virtualmente a la bienal, por apoyar un evento esencialmente crítico como los no-objetualismos. El programa organizado consideraba ponencias de estudiosos y críticos (Acha, Lauer, Amaral, Eder, García Canclini, Barrios y quien escribe) y performances de artistas colombianos y extranjeros. La ponencia de Acha abrió una serie de discusiones sobre los no-objetualismos. En Medellín hubo desconcierto –tanto como aquí en Lima– cuando Acha propuso subvertir los ideales renacentistas y su estética, valiéndose de los no-objetos, ideas, proyectos, *happenings*, *performances*, donde se habría refugiado el arte de hoy día. El coloquio ha abierto una brecha a la investigación y habrá que evaluarlo, no tanto por lo realizado en esos cortos días, sino por lo que ha dejado en cada participante.

Por último, el corto pero intenso evento realizado en Quirama movió la curiosidad de numeroso público que se trasladó a veinte kilómetros de Medellín para escuchar a los monstruos sagrados de la crítica: Jorge Romero Brest, Pierre Restany y la beligerante Marta Traba, que puso en berlina a sus colegas, denunciando la teoría destructiva del primero, «la falacia total de sus afirmaciones, el

engaño de sus predicciones y la injusta inseguridad que suscita en el público», y caracterizando al segundo por «la extravagancia de su pensamiento errático entre la seudocrítica y la seudofilosofía del arte». La actitud de Marta Traba al desmitificar a los grandes críticos fue, a mi juicio, la mejor *performance* presentada en Medellín. Discusiones, peleas, propuestas, ideas: dejemos que Medellín se tranquilice luego de estos días intensos. Regresemos a nuestras cosas, a seguir pensando sobre una teoría del arte latinoamericano.

Proyectos de arte no-objetual y arte urbano

De amarú a barthes

Marta Minujín y Leopoldo Maler
Argentina

Performance
Lugar: Plaza de Toros La Macarena, Medellín-Colombia
Duración: 60 minutos
Fecha: 19 de mayo de 1981

La performance comenzó a las 11:30 a.m. Un grupo de personajes vestidos y pintados por contraste, unos de blanco y otros de azul, salieron al ruedo. Los de blanco vociferaron (¿o cantaron?) posicionándose de manera simétrica en el perímetro interior de la plaza de toros. Mientras los personajes de azul corrían, un par de acémilas eran conducidas por los personajes de azul. Se produjo una tensión dramática, cuyo punto principal de atención estuvo en el centro del coso. Un helicóptero descendió y, a una señal de humo, aterrizó y se ubicó en el centro de la tensión. Los personajes de a pie, azules, corrieron otra vez: buscaron y ubicaron, entre el público, a los críticos de arte Juan Acha, Pierre Restany y Jasia Reichardt. Los tres fueron llevados a bordo, y trasladados a una fiesta privada en una de las lomas de Medellín. Túpac Amaru, indígena noble, líder de la «gran rebelión» fue inmolado públicamente a fines del siglo XVIII en el Cusco, antigua capital del Imperio de los incas. Roland Barthes fue un importante teórico y crítico cultural francés, uno de los iniciadores del punto de vista de la semiología, en la segunda mitad del siglo XX.

De Amarú a Barthes. Plaza de Toros La Macarena. Medellín. Foto: Luis Alberto Restrepo. Fuente: Re-vista Nº. 7, Medellín, Colombia. Alberto Sierra Editor. 1981.

'De Amarú a Barthes'

Unas antorchas recibieron la llegada en helicóptero de los argentinos Alejandro Maler y María Minujín, quienes llegaron a las doce del día a la Plaza de Toros de La Macarena, en desarrollo de la acción en vivo titulada 'De Amarú a Barthes', con la cual pretendían hacer un homenaje a la crítica.

De Amarú a Barthes. Plaza de Toros La Macarena. Medellín. Foto: Luz Elena Castro. Fuente: Periódico *El Mundo*, Medellín, Colombia. 19 de mayo de 1981.

De Amarú a Barthes. Plaza de Toros La Macarena. Medellín. Foto: Luz Elena Castro. Fuente: Periódico *El Mundo*, Medellín, Colombia. 19 de mayo de 1981.

El enviado de Dios

Carlos Zerpa
Venezuela

Performance
Lugar: Sala del Museo de Arte Moderno (MAMM) Medellín, Colombia
Duración: 30 Minutos
Fecha: domingo 17 de mayo de 1981

Medellín, 1981:

Aparece el personaje vestido con mameluco negro y lentes «lolita» sobre un tabladillo del Museo de Arte Moderno de Medellín, con un maletín negro en la mano. Dice: «Yo soy Carlos Zerpa, el enviado de Dios y he venido a realizar unas curaciones con estos objetos». Saca del maletín un enorme corazón de Jesús y varias efigies del doctor J.G.H., el único santo venezolano. Dice: «Este es el único santo venezolano». Dice: «Aquí en estos objetos, en una ampolla, está su sangre licuada y luego solidificada, y no se volverá a licuar sino cuando haya paz en el mundo. Procede a vender las ampollas de su sangre solidificada desde el tabladillo, mientras va explicando las virtudes curativas del producto (la gente, tímida al comienzo, se termina abalanzando sobre las ampollas). Sigue sacando unas efigies religiosas envueltas en papel periódico. Suspendida la venta, se hace un silencio, el personaje ha estado envolviendo las efigies en papeles celofán con los colores de la bandera nacional, una por una. Trae una gran bandera venezolana y una silla de director sobre la que se sienta para empezar a coser y bordar la bandera, mirando una cestita cilíndrica que también colocó en la parte delantera del tabladillo, con las efigies. El personaje se pone de pie y destroza una por una las efigies de yeso, ante las que ya no reza. En lugar de las efigies destrozadas coloca un aparato de televisión. El acto destructor se traslada a la silla de director, de la siguiente manera: un trozo de silla destrozado es envuelto en un pedazo de celofán y colocado sobre el «altar» frente a la televisión; el personaje abre la cesta cilíndrica que contiene monedas, toma una cuchara y se mete algunas a la boca, dice en voz alta un día de la semana y se arrodilla ante la televisión. Dice: «Lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo. Cada día el mismo ritual». La destrucción se acelera. Toma el televisor y lo levanta sobre las cabezas del público para tirárselo encima. Lo deja suspendido en el aire. Dice: «Muchas gracias señoras y señores». (Carlos Zerpa, el enviado de Dios, video-*performance*).

Carlos Zerpa. Foto: Luz Elena Castro.
Fuente: Periódico *El Mundo*, Medellín, Colombia. 19 de mayo de 1981.

El enviado de Dios. Carlos Zerpa. MAMM. Foto: Guillermo Melo.
Fuente: *Re-vista*, N°. 7, Medellín, Colombia. Alberto Sierra, Editor. 1981.

Acción furtiva

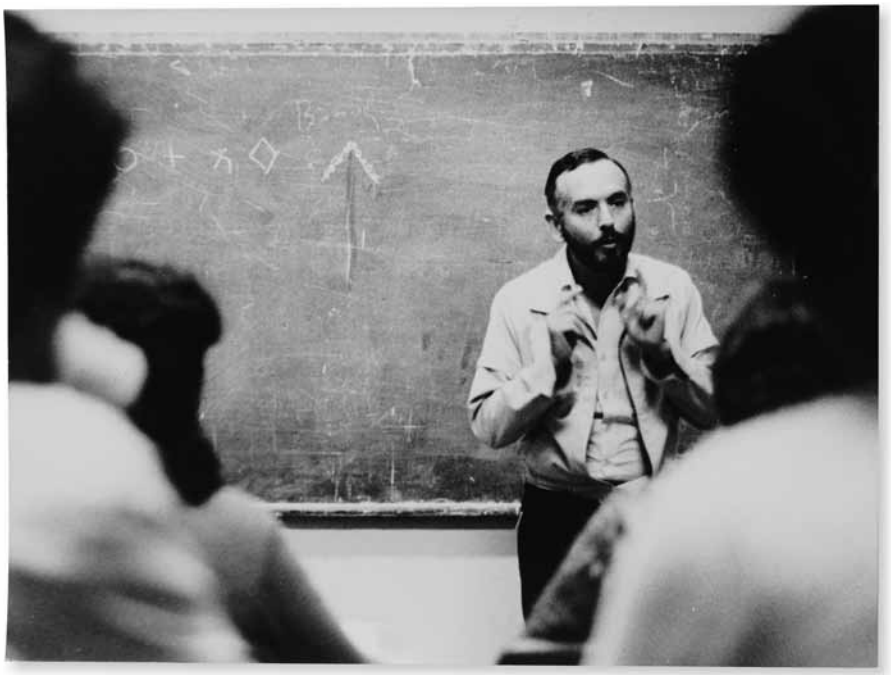
Alfonso Castrillón

Perú

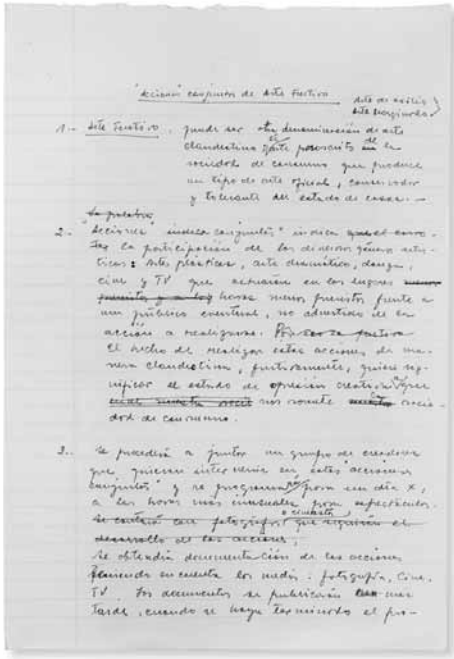
Acción colectiva

Lugar: Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú
Duración: una sesión de clase (2 horas)
Fecha: 1980

En 1980, durante las clases que Alfonso Castrillón impartía en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en Lima, surgió la posibilidad de discutir una propuesta de acción e intervención de los alumnos en el patio, ambiente informal de conversaciones, vivencias e intercambios. En *Acción furtiva*, Castrillón se convierte en un artista conceptual. Los alumnos, junto con él, eligen un signo, el cual se puede ver en la pizarra del aula de clase. Un ángulo (>), punta de flecha cuya imagen necesita de más de un alumno para producirse, aparece y desaparece durante un tiempo suficiente para alterar la cotidianidad. Una y otra vez. Lúdica y corporal, la acción invita a terceros a participar, aunque el sentido de la misma sea enigmático para quienes se suman a ella. La modificación del espacio del patio de letras contrasta con la violencia escrita en los murales, convulsionados políticamente. Los textos escritos de puño y letra son el diseño original, el cual es el resultado de varias conversaciones con sus alumnos.



Accion furtiva. Alfonso Castrillón. Lima. 1980. Fotos: sin datos disponibles.
Fuente: Archivo personal de Alfonso Castrillón.

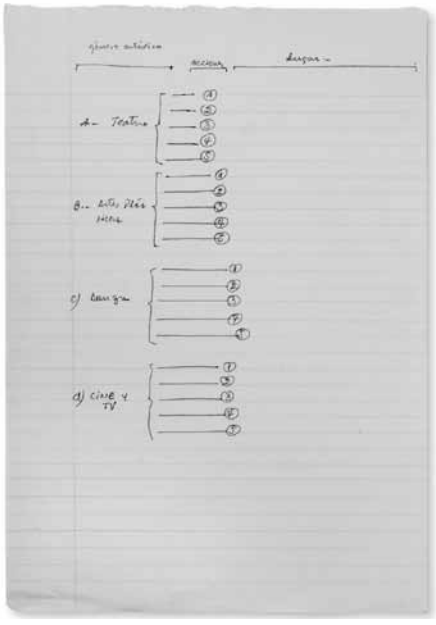


Acciones conjuntas de Arte Público — Arte de acción / Arte conjuntivo

1.- Arte Público: puede ser una denominación de arte clandestino (por parte porcentual de la sociedad de consumo que produce un tipo de arte oficial, comercializado y televisado del estado de cosas. —

2.- Acciones "conjuntas" serían una participación de los diversos géneros artísticos: Arte plásticas, arte dramático, danza, cine y TV que actuarían en los lugares menos frecuentados por horas menos frecuentes, frente a un público eventual, no advertido de las acciones a realizarse. El hecho de realizar estas acciones de manera clandestina, fortuitamente, quiere suprimir el estado de opresión creativa [illegible] que existe en la sociedad de consumo.

3.- Se procedería a juntar un grupo de creadores que quieran artes varias en estas acciones "conjuntas" y se programaría para un día X, a las horas más inusuales para espectador, [illegible] se realizarían las fotografías que ilustren el desarrollo de las acciones.
Se obtendría documentación de las acciones filmando en escena los medios: fotografía, cine, TV. Los documentos se publicarían [illegible] más tarde, cuando se haya logrado el pro-



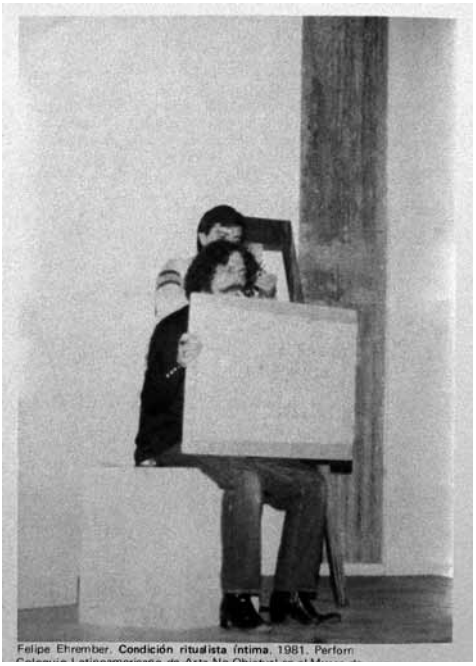
Texto a mano alzada de Alfonso Castrillón.
Fuente: Archivo personal de Alfonso Castrillón.

Condición ritualista íntima

Felipe Ehrenberg
México

Performance
Lugar: Sala del Museo de Arte Moderno (MAMM), Medellín, Colombia
Duración: 60 minutos
Fecha: Lunes 18 de mayo de 1981

Condición ritualista íntima es una serie de pequeños eventos. Aquí dos de ellos. En el primero el artista está sentado, portando un bastidor en blanco, un *tableau vivant* a decir de Mirko Lauer. El bastidor es el soporte por excelencia del arte occidental que convierte a la pintura en un objeto transportable e intercambiable. En el segundo, Ehrenberg, quien aparece con una camiseta que lleva la imagen distintiva del coloquio, se presenta como una suerte de equilibrista en el contexto de una tensión espacial producida por cordones colocados por él mismo. El espacio de exhibición es tocado sutilmente de manera que adquiere el aura que le trasmite la presencia del artista. Ehrenberg invita solamente a ocho personas por vez, cada uno de las cuales puede permanecer solo durante cinco minutos. El público que acepta el reto observa cómo un espacio, en principio neutro –las cuatro paredes de una sala– se transforma y muestra ahora sus entresijos. Ambos eventos, a decir de Juan Acha, muestran procesos, y en ese sentido señalan con su sola aparición las condiciones de posibilidad del arte, es decir, su dimensión política.



Felipe Ehrenberg. Condición ritualista íntima. Foto: sin datos disponibles.
Fuente: *Re-vista*, N°. 7, Medellín, Colombia. Alberto Sierra Editor. 1981

Performance. Felipe Ehrenberg. Foto: Luz Elena Castro.
Fuente: Periódico *El Mundo*, Medellín, Colombia. 19 de mayo de 1981.

El sermón de la montaña

Cildo Meireles

Brasil

Instalación-Performance

Lugar: Sala del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

Duración: 24 horas

Fecha: 17 de mayo de 1981

El sermón de la montaña, según la tradición cristiana, es el discurso que Jesucristo hizo poco antes de la pasión. Cildo Meireles lo asume como título de esta instalación-acción para enfatizar elementos populares y creencias del pueblo del Brasil. La sala de exhibición soporta, en cada una de sus cuatro paredes, espejos que tienen adheridos textos bíblicos, las bienaventuranzas. En el centro del recinto se distingue un cubo, simétricamente ubicado, el cual ha sido formado por 120,000 cajas de fósforos, con una altura de 1,25 metros, aproximadamente. Los personajes, que en apariencia visten como guardaespaldas de gente con poder, solo resultan enigmáticos para quien no ubica que podría tratarse, por semejanza, de quienes cuidaban al presidente de Brasil, durante la dictadura militar, en los años setenta. Este trabajo, luego de múltiples presentaciones durante la década, fue definitivamente censurado en 1979. El piso completamente cubierto de papel de lija alegorizaba la tensión entre el gobierno y el pueblo. Según la narrativa de crítica política de Meireles, el Estado se había convertido en una traba para la liberación de una energía concebida como creencia popular, mientras los espejos multiplican su significado hasta el infinito.

El sermón de la montaña. Cildo Meireles. MAMM. Foto: sin datos disponibles
Fuente: *Re-vista*, 1981, Nº. 7, Medellín, Colombia. Alberto Sierra Editor.

Cildo Meirelles hace su 'Sermón de la Montaña' con un ambiente alegórico de

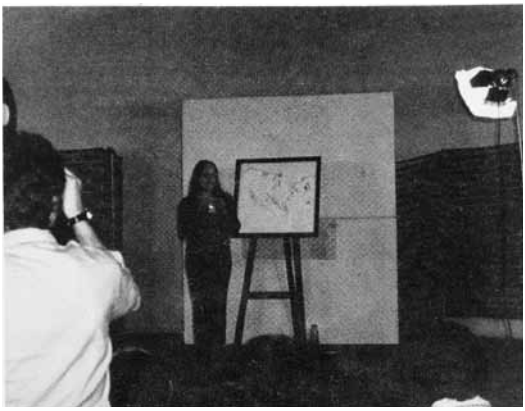
Cyldo Meireles del Brasil estará 24 horas en el Museo de Arte Moderno de Medellín con su 'Sermón de la Montaña'. Una ambientación de peligro

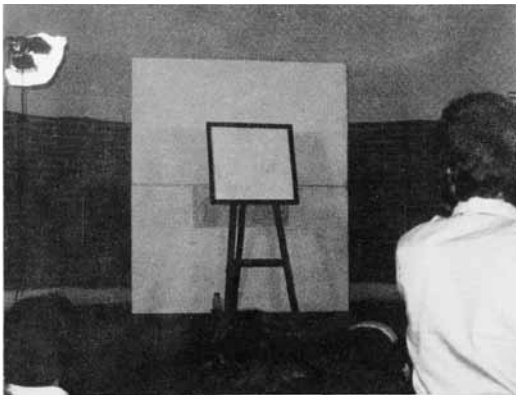
El sermón de la montaña. Cildo Meireles. MAMM. Foto: Luz Elena Castro
Fuente: Periódico *El Mundo*, Medellín, Colombia. 19 de mayo de 1981.

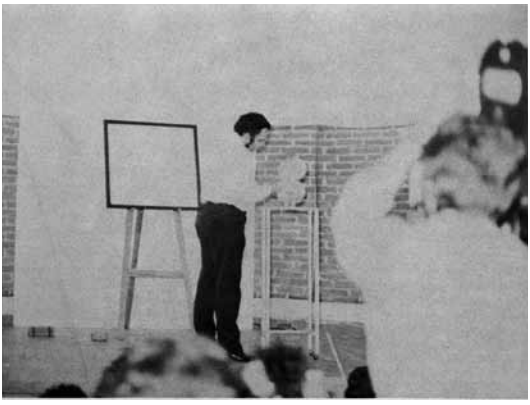
Montaje de Momentos Plásticos
No-Grupo
México

Performance
Integrantes: Maris Bustamante, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia
Lugar: Sala del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)
Duración: 60 minutos
Fecha: 19 de mayo de 1981

El No-Grupo (México, 1977-1983) se caracterizó porque sus integrantes formados en artes plásticas decidieron tomar el escenario como en la danza, la música y el teatro. Sus montajes eran acciones breves, una tras otra, que durante una hora involucraban al espectador en respuestas pautadas. El No-Grupo trabajaba con materiales entregados al público. Cada «momento plástico» era dirigido por uno de los integrantes. En el de Maris Bustamante, ella anuncia que una breve película va a ser exhibida, generando expectativa. La artista pide, entonces, que el público extraiga los materiales para usarlos y seguir su pauta: «sonorizar» la película y producir música. Al hacerlo ella se convierte en una informal directora de orquesta. La impaciencia por ver la película intensifica el caos y mientras unos patalean otros golpean en las bancas. En el «momento» de Melquíades Herrera, él aparece como un médium y dice: «La misión que tengo que cumplir me fue revelada a las faldas de la Señora Madre Occidental, de manos del famoso yerbero nicarahueso, el Indio Koryasauki, señor de los cuatro caminos, tragafuego y pintor, consejero de cómo te llamas, flechador del cielo, torre de marfil, mi mensaje va dirigido a los desahuciados del arte y a los desesperados que aún no encuentran la salida. ¿Le cuesta trabajo estirarle la cola a su lista de exposiciones individuales y colectivas? ¿Padece de impotencia creadora? ¿Dolores de cabeza o angustia estomacal porque en México ya lo hizo y en Nueva York no le comprenden, no le hacen caso?».







No Grupo. MAMM. Foto: Luis Alberto Restrepo
Fuente: ***Re-vista***, Nº. 7, Medellín, Colombia. Alberto Sierra Editor. 1981.

Perfil de la mujer peruana

Teresa Burga y Marie-France Cathelat

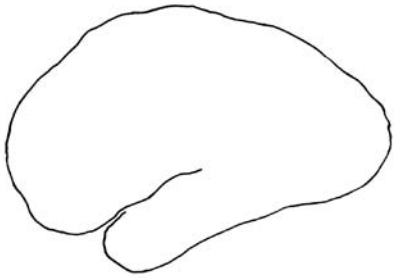
Perú

Instalación

Lugar: Sala del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)

Fecha: 1981

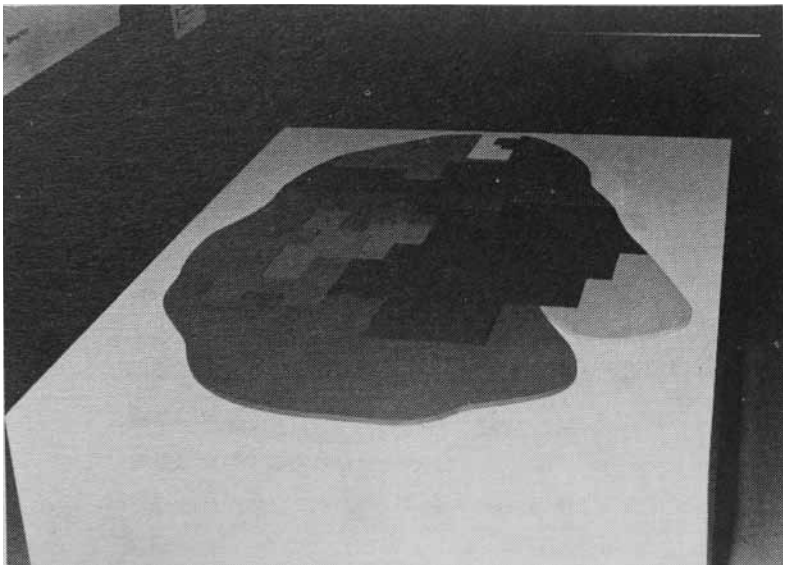
Teresa Burga y Marie-France Cathelat hicieron un audiovisual que fue proyectado en una sala del MAMM en el que también se exhibían un buen número de gráficos de estadísticas. *Perfil de la mujer peruana* fue un estudio sobre la mujer peruana de clase media cuya edad fluctuaba entre los 25 y los 29 años. Se utilizaron metodologías cuantitativas de recolección de datos y análisis de la realidad para construir los perfiles político, educativo, sociológico, psicológico, cultural, entre otros. En Medellín, Juan Acha, a la sazón director del coloquio, ofreció una charla, junto con el audiovisual mencionado, pues la propuesta fue invitada a participar en representación del Perú. En la imagen se observa un diagrama estadístico en forma de cerebro que se reparte, proporcionalmente, en ocho piezas con colores diferentes. Cada pieza representa el estado de instrucción de la mujer peruana para 1981, por ejemplo, el 31.1% de color rojo es una pieza de 23.9 cm. Transformado por un diseño, dicho diagrama se convierte en un objeto de *triplay*, el cual fue exhibido en Lima, días después de terminado el coloquio.



Objeto - Informe - Estructura - Grado - Instrucción
(Rompecabezas)

Piezas	%	cms.	Código Color
Primaria Completa	1.0	1.10	Turquesa
Secundaria Común	10.0	7.70	Violeta
Secundaria Incompleta	3.7	2.80	Azul
Srp. no Universitaria	18.7	14.40	Verde
Univ. incompleta	31.1	23.90	Rojo
Univ. completa	27.9	21.50	Naranja
Otras modalidades	5.4	4.90	Amarillo
En Blanco	0.9	0.70	Blanco
8 Piezas	100.1	77.00	

Escala: 1/10
Observaciones
Material - Triplay
— Area Total cerebro - 77 cm2

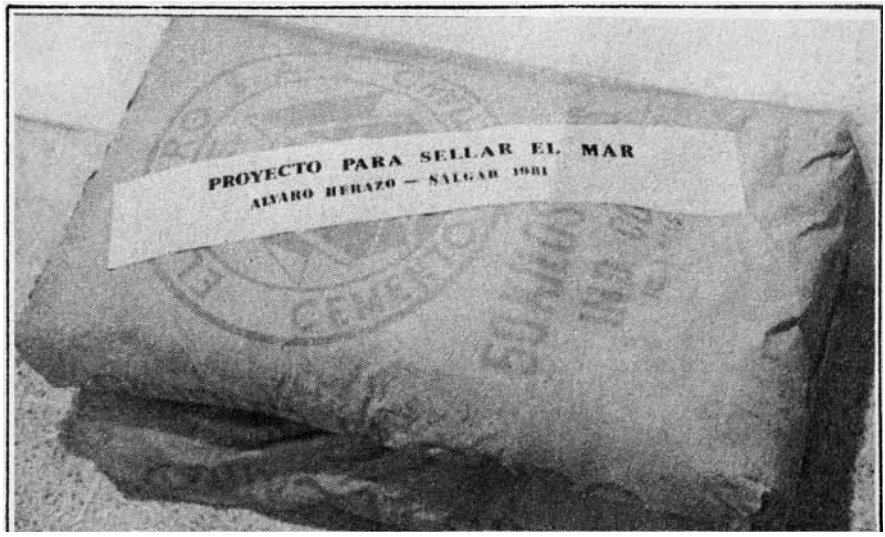


Perfil de la mujer peruana. Teresa Burga y Marie-France Cathelat. MAMM. Foto: sin datos disponibles. Fuente: *Perfil de la mujer peruana*, Edición del Banco Continental, Instituto de Estudios Sociológicos, Lima-Perú, 1982.

Proyecto para sellar el mar
Álvaro Herazo
Colombia

Acción-Instalación
Actualmente en la colección del Museo Nacional de Colombia, Bogotá
Fecha: 1981

Alvaro Herazo (1942-1988) realiza una acción utópica en *Proyecto para sellar el mar*. Usa una bolsa de cemento para vaciarla en la orilla del mar del Caribe y se hace fotografiar en el proceso. Herazo se presenta como acuarelista pero también como miembro del Grupo 44 de Barranquilla, artistas no-objetuales próximos a Álvaro Barrios. Lo de acuarelista es un dato interesante, pues supone el respeto a una tradición «artesanal» de la pintura; lo cual es ciertamente paradojal si pensamos en su filiación conceptual. Se le conocen también una serie de libros-objeto que dan una pauta acerca de una poética vinculada a la memoria y a la utopía. Desde los años setenta, las *performances* de Herazo y Alfonso Suárez se vinculan conceptualmente a ciertas tradiciones populares del Caribe. En *Proyecto para sellar el mar* la presencia física del *performer* mediante un significativo silencio encuentra la distancia precisa entre aquello que se cita, en este caso el mar, y el sentido popular que comúnmente se le atribuye. Por ello el público que observa este tipo de trabajos debe aprender a posicionarse frente a ellos. La documentación de la acción, junto con la bolsa de cemento, fue el material para su instalación.



Proyecto para sellar el mar. Álvaro Herazo. MAMM.Foto: Jaimar.
Fuente: Periódico *El Colombiano*. Medellín, Colombia. 1 de julio de 1981.

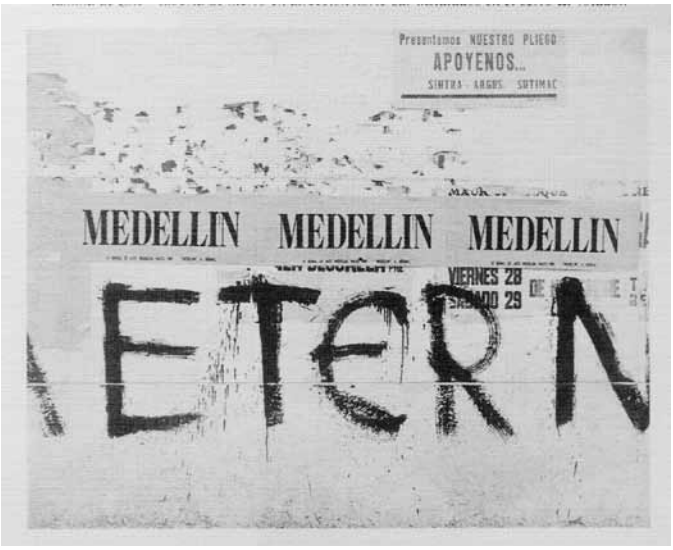
Proyecto para sellar el mar. Álvaro Herazo. Foto: Luis Alberto Restrepo
Fuente: ***Re-vista,*** N°. 7, Medellín, Colombia. Alberto Sierra Editor. 1981.

MEDELLÍN
Adolfo Bernal
Colombia

Intervención en el espacio público
Lugar: calles de la ciudad de Medellín
Fecha: 1981

Adolfo Bernal participó con dos intervenciones, una para la muestra de arte no-objetual y otra para la IV Bienal de Medellín. Precisamente, las fotografías muestran distintas zonas de la ciudad en las que se han colocado afiches con la palabra Medellín. Se ven paredes, módulos para publicidad (los que se usaban en la época), y todo tipo de soporte del mobiliario urbano que permitiera el pegado de una serie casi infinita, el cual repetía el nombre de la ciudad, tercamente. Es interesante notar que en la muestra de arte no-objetual, en cambio, el nombre Medellín fue traducido a clave Morse y luego transmitido por radio, en una frecuencia especialmente asignada para la ocasión por el Ministerio de Comunicaciones de Colombia. Cabe resaltar una importante diferencia conceptual entre ambas propuestas. Mientras que en el proyecto realizado para la Bienal (objetual) el registro fotográfico de la intervención es posible, para la segunda muestra (no-objetual) este no tiene sentido, pues propiamente no existe una foto figurativa de un sonido. Bajo la designación de Señales, Bernal produce una fuerte reflexión sobre el lenguaje, su naturaleza siempre social, señales sonoras o escritas en el espacio urbano, público o privado.

Intervención en el espacio público. Adolfo Bernal. Foto: Luis Alberto Restrepo. Fuente: *Re-vista*, Nº. 7, Medellín, Colombia. Alberto Sierra Editor. 1981.

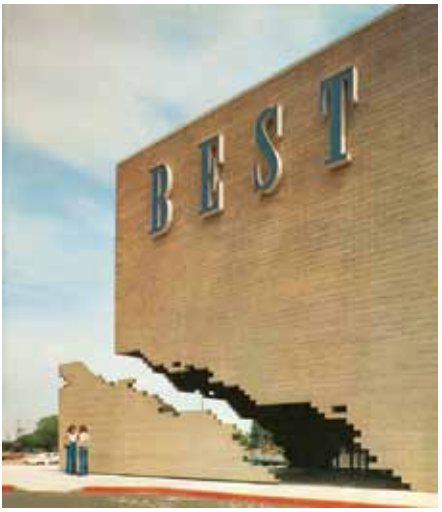


Detalle de los afiches en paredes de la calle. 1981. Aparece la palabra Medellín. Foto: Adolfo Bernal. Fuente: *Horizontes. Otros paisajes 1950-2001*. Medellín, Compañía Suramericana de Seguros, p. 140.

Proyecto site
Estados Unidos y Venezuela

Integrantes: James Wines, Alison Sky y Michelle Stone y Emilio Souza
Proyecto de centro comercial en Sacramento, California
Cliente: Best Products Co., Inc.
Arquitectos consultantes: Simpson/ Stratta Associates San Francisco, California

El proyecto es un comentario de la integración entre arte y arquitectura. El complejo es, simultáneamente, monumento y edificio, una y la misma cosa. Entre otros recintos del complejo, la sala de exhibición La Muesca sugiere tal integración y representa, además, el interés de SITE por apropiarse de íconos arquitectónicos que usan volúmenes que funcionan espacialmente por fragmentación y sustracción. En este caso, el objetivo del proceso de diseño deja ver un sentido en el cual la arquitectura se usa como materia prima del arte: el volumen fragmentado que rompe la arquitectura constituye ahora un espacio pensado para sala de exhibición. Sin embargo, mientras en la deconstrucción de la fachada (que usa tejas de modo indeterminado) la suma de volúmenes y elementos sirve a la síntesis del conjunto, en aquel pensado para sala de exhibición el proceso de fragmentación ayuda a definir una nueva unidad subordinada. En este caso el edificio está penetrado por una muesca de catorce pies de altura con bordes burdos que sirven como principal acceso. La cuña de 45 toneladas extraída de esta muesca está montada en un sistema de rieles inserto en el pavimento y localizado para movilizarla a una distancia de 40 pies para abrir y cerrar la sala de exhibición.



SITE. ***Notch Show Room, Sacramento. EE. UU. 1977.*** Foto: Ronald Feldman. Fuente: Restany, Pierre y Zevi, Bruno, SITE. ***La arquitectura como arte.*** Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1982. pp. 52, 53 y 55.

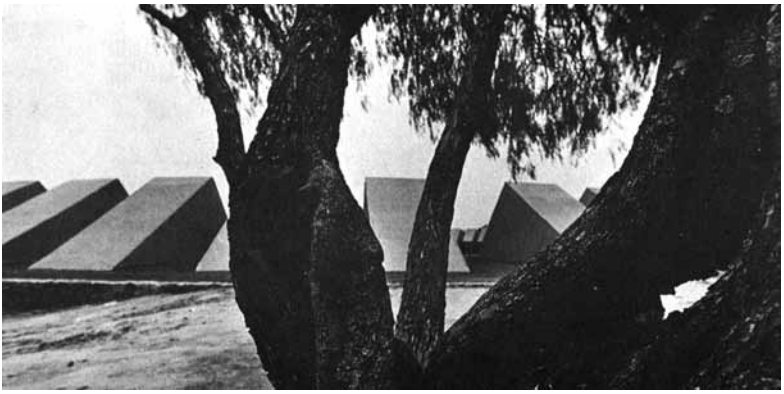
Espacio escultórico

Helen Escobedo, Federico Silva, Manuel Felguerez, Mathias Goeritz, Sebastián y Hersúa

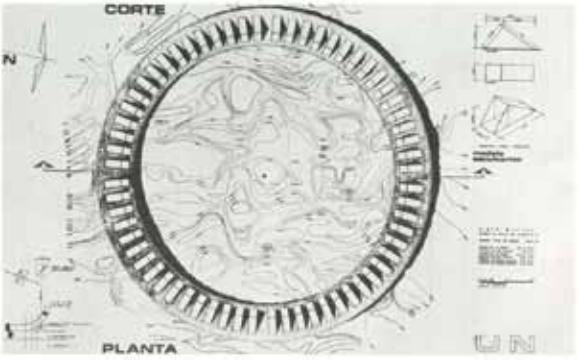
México

Proyecto: 1977
Lugar: Universidad Nacional Autónoma de México
Diámetro exterior: 120 m. Diámetro interior: 92,78 m. Altura: 4 m.
Obra: 1979

El Centro del Espacio Escultórico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fue un proyecto institucional para dotar a su Centro Cultural de un lugar para sus actividades. El rectorado anunció el proyecto en diciembre de 1977, nombrando a seis artistas que habían trabajado dentro de la tradición de un tratamiento geométrico de la escultura. Tuvo dos fases. La primera terminó en abril de 1979 y se pensó como una plataforma circular, la segunda fase suponía un trabajo de cada uno de los escultores. En los linderos de la Unidad Cultural, que por entonces eran instalaciones nuevas de la UNAM, se usó un espacio conocido como El Pedregal. Había ahí piedras de lava volcánica, flora y fauna silvestre. El proyecto se convirtió en el desencadenante de un trabajo interdisciplinario, con botánicos y geólogos. En la primera fase –la plataforma– se eligió un diseño radial simétrico, en relación con los cuatro puntos cardinales. Fue ese trabajo el que se exhibió en Medellín, mediante fotografías y otros documentos. Se trata de un espacio que permite el desplazamiento del usuario y que exhibe, en sus bordes, 64 poliedros. Algo muy diferente a un concepto de escultura todavía deudor de un lenguaje de estilo personal. Por ello, en 1984, Juan Acha haciendo alusión explícitamente a esta obra discutiría con amplitud su idea de «escultura transitable», por su dimensión pública y su sentido de contexto.



Espacio Escultórico. Foto: Enrique Bostelman. Fuente: Juan Acha, *Hersúa: obra/escultura=persona/sociedad,* México, UNAM, p. 26. 1984.



Espacio Escultórico. Plano: sin información disponible. Fuente: Juan Acha, *Hersúa: obra/escultura=persona/sociedad,* México, UNAM, 1984, p. 24.

Documentos del coloquio

131

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

No. 067-81

Medellín, febrero 17 de 1981

Señor
ALFONSO CASTRILLON
Lima- Perú

Apreciado amigo:

El Museo de Arte Moderno de Medellín, ha programado bajo la dirección del crítico Juan Acha, la realización del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual, que tendrá lugar en su sede durante los días 18, 19 y 20 de mayo de 1981. Tres días antes en esta ciudad se inaugurará la IV Bienal de Arte de Medellín.

El Director de este Primer Coloquio, con la colaboración de la Junta Directiva del MAMM, nos ha recomendado que lo invitemos a usted como participante activo en este evento.

Para su mejor conocimiento le adjuntamos un esbozo general sobre los diferentes temas a tratar, propuestos por Juan Acha, para que usted nos defina sobre que tema desea presentar su ponencia.

El texto deberá ser de un mínimo de 15 cuartillas y máximo de 30 (23 renglones cada una), y ser presentadas antes del 15 de abril, para de esta manera poder facilitar copias del mismo a los demás participantes.

Simultáneamente al Coloquio, el MAMM presentará una exposición de los artistas latinoamericanos No Objetualistas. De esta manera confiamos a Mirko Lauer y a usted nos recomienden nombres de artistas peruanos, cuya obra, a su juicio enté dentro de los parámetros del Coloquio.

El MAMM dedicará el día 21 de mayo, a disertar sobre el Arte Público en Latinoamérica contando con la presencia de Lylly Kassner, directora del Departamento de Arte Urbano de la Universidad Autónoma de México.

CRA. 64 B No. 51-64 (UNIDAD RESIDENCIAL CARLOS E. RESTREPO) TELS: 30-26-22 Y 30-31-54
AP. AEREO 012186 MEDELLIN - COLOMBIA S. A.
HORARIO: Martes a Viernes 10 a. m. a 1 p. m. – 3 p. m. a 7 p. m. Sábados y Festivos 10 a. m. a 5 p. m.

Carta de invitación. Ponente invitado: Alfonso Castrillón. Documento N°. 067-81, Museo de Arte Moderno de Medellín. Firmado por Alberto Sierra. **Archivo personal de Alfonso Castrillón.**

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

132

Hoja No.2

La invitación al Coloquio y la estadía en Medellín, correrá por cuenta del MAMM, pero sería de gran significación para nosotros, de ser posible, el que ustedes trataran de conseguir que una entidad peruana, estatal o privada sufragara al menos los gastos de los artistas invitados, en caso de ser necesaria su presencia.

Sería muy honroso para el naciente Museo de Arte Moderno de Medellín, poder contar con su presencia. Le agradeceríamos nos confirmara lo más pronto posible.

Adjuntamos el primer boletín de prensa.

En espera de su amable respuesta, nos suscribimos

Cordialmente,

ALBERTO SIERRA MAYA
Coordinador

CRA. 64 B No. 51-64 (UNIDAD RESIDENCIAL CARLOS E. RESTREPO) TELS: 30-26-22 Y 30-31-54
AP. AEREO 012186 MEDELLIN - COLOMBIA S. A.
HORARIO: Martes a Viernes 10 a. m. a 1 p. m. – 3 p. m. a 7 p. m. Sábados y Festivos 10 a. m. a 5 p. m.

Carta de invitación, hoja 2.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO DE ARTE NO OBJETUAL

El Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM, se complace en invitarlo al Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual, que se realizará el 18, 19, 20 y 21 de mayo próximo en el Auditorio del Museo, dirigido por el crítico mexicano Juan Acha.
Las preguntas actuales por los nuevos medios que el arte en latinoamérica esta asumiendo y puede asumir, hacen que este Coloquio tenga gran importancia didáctica que nos hace pensar en ustedes.

LOS TEMAS SERAN:

1. Qué es el NO-OBJETUALISMO?
2. Cuáles son las manifestaciones NO-OBJETUALES?
3. El NO-OBJETUALISMO en cada país latinoamericano
4. El NO-OBJETUALISMO es post modernismo?
5. Los Conceptualismos
6. Los espacios y materiales NO-OBJETUALISTAS
7. El Arte del Video
8. El Arte de las acciones corporales
9. El Cine y las proyecciones NO-OBJETUALISTAS
10. El NO-OBJETUALISMO y Marcel Duchamp
11. Perspectivas del NO-OBJETUALISMO en América Latina

LOS PONENTES QUE VENDRAN SON:

Colombia:	Eduardo Serrano y Alvaro Barrios
México:	Oscar Olea, Rita Eder y Juan Acha
Perú:	Mirko Lauer y Alfonso Castrillón
Brasil:	Aracy Amaral y Frederico de Morais

CRA. 64 B Nº 51-64 (UNIDAD RESIDENCIAL CARLOS E. RESTREPO) TELS: 30-26-22 Y 30-31-54
AP. AEREO 012186 MEDELLIN - COLOMBIA S. A.
HORARIO: Martes a Viernes 10 a. m a 1 p. m. – 3 p. m. a 7 p. m. Sábados y Festivos 10 a. m. a 5 p. m.

Boletín informativo preliminar. Documento publicado por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Firmado por Alberto Sierra. Archivo personal de Alfonso Castrillón.

Hoja No.2

Venezuela: Roberto Guevara
Argentina: Jorge Glusberg

Simultáneamente estos críticos estarán acompañados por un grupo de artistas que expondrán sus obras durante el evento.

Por la gran importancia que dentro del tema tiene el ARTE URBANO, México enviará una muestra de la obra del arquitecto Luis Barragán y del experimento que los profesores de Escultura de la Universidad Autónoma de México realizaron, llamado el ESPACIO ESCULTORICO.

Lilly Kassner, directora del laboratorio de Arte Urbano de la UNAM, vendrá al Coloquio para disertar el 21 de mayo, que es el día dedicado al ARTE URBANO, donde podrán discutirse las disposiciones que sobre el tema de monumentos públicos existe en Colombia.

LA INSCRIPCION VALE:

$ 3.000.oo Público
$ 2.000.oo Profesores
$ 1.000.oo Estudiantes

LOS INFORMES E INSCRIPCIONES EN:

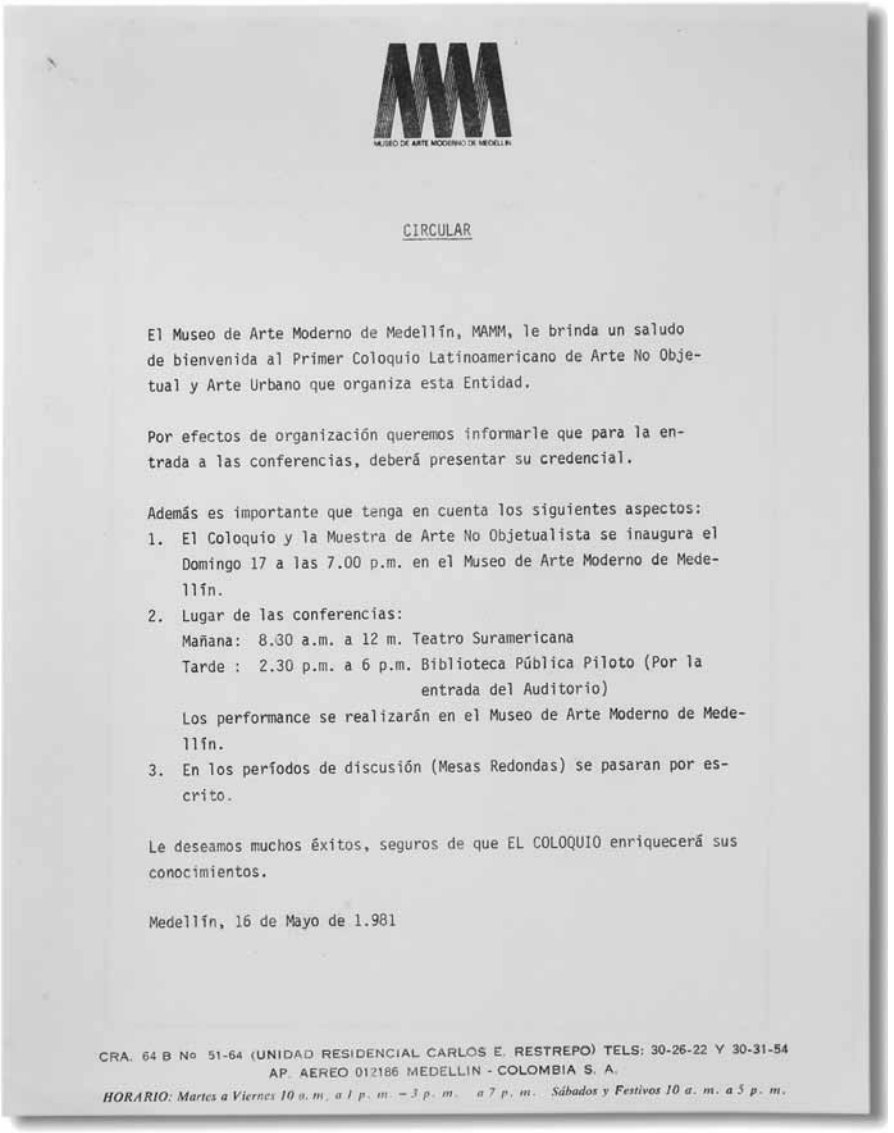
Museo de Arte Moderno de Medellín
Cra. 64B No. 51-64 Teléfonos: 30 26 22 y 30 31 54
Apartado Aéreo: 012186 Medellín- Colombia

Esperamos contar con su presencia.

Atento saludo,

ALBERTO SIERRA
Coordinador

Boletín informativo preliminar, hoja 2.



MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN

CIRCULAR

El Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM, le brinda un saludo de bienvenida al Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano que organiza esta Entidad.

Por efectos de organización queremos informarle que para la entrada a las conferencias, deberá presentar su credencial.

Además es importante que tenga en cuenta los siguientes aspectos:

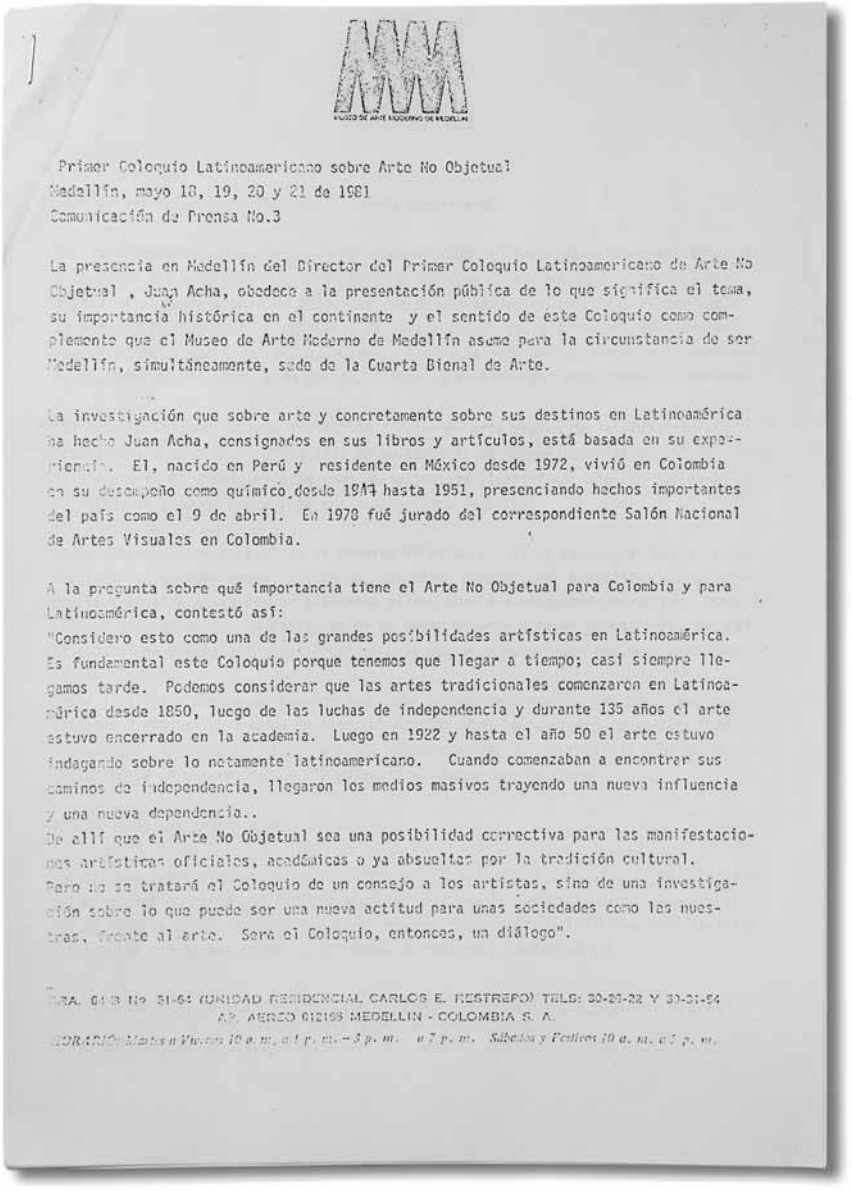
1. El Coloquio y la Muestra de Arte No Objetualista se inaugura el Domingo 17 a las 7.00 p.m. en el Museo de Arte Moderno de Medellín.
2. Lugar de las conferencias:
   Mañana: 8.30 a.m. a 12 m. Teatro Suramericana
   Tarde : 2.30 p.m. a 6 p.m. Biblioteca Pública Piloto (Por la entrada del Auditorio)
   Los performance se realizarán en el Museo de Arte Moderno de Medellín.
3. En los períodos de discusión (Mesas Redondas) se pasaran por escrito.

Le deseamos muchos éxitos, seguros de que EL COLOQUIO enriquecerá sus conocimientos.

Medellín, 16 de Mayo de 1.981

CRA. 64 B No 51-64 (UNIDAD RESIDENCIAL CARLOS E. RESTREPO) TELS: 30-26-22 Y 30-31-54
AP. AEREO 012186 MEDELLIN - COLOMBIA S. A.
HORARIO: Martes a Viernes 10 a. m. a 1 p. m. – 3 p. m. a 7 p. m. Sábados y Festivos 10 a. m. a 5 p. m.

Circular de bienvenida al público inscrito. Documento publicado por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Mayo 1981. **Archivo personal de Alfonso Castrillón.**



Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual
Medellín, mayo 18, 19, 20 y 21 de 1981
Comunicación de Prensa No.3

La presencia en Medellín del Director del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual , Juan Acha, obedece a la presentación pública de lo que significa el tema, su importancia histórica en el continente y el sentido de este Coloquio como complemento que el Museo de Arte Moderno de Medellín asume para la circunstancia de ser Medellín, simultáneamente, sede de la Cuarta Bienal de Arte.

La investigación que sobre arte y concretamente sobre sus destinos en Latinoamérica ha hecho Juan Acha, consignados en sus libros y artículos, está basada en su experiencia. El, nacido en Perú y residente en México desde 1972, vivió en Colombia en su desempeño como químico desde 1947 hasta 1951, presenciando hechos importantes del país como el 9 de abril. En 1978 fué jurado del correspondiente Salón Nacional de Artes Visuales en Colombia.

A la pregunta sobre qué importancia tiene el Arte No Objetual para Colombia y para Latinoamérica, contestó así:
"Considero esto como una de las grandes posibilidades artísticas en Latinoamérica. Es fundamental este Coloquio porque tenemos que llegar a tiempo; casi siempre llegamos tarde. Podemos considerar que las artes tradicionales comenzaron en Latinoamérica desde 1850, luego de las luchas de independencia y durante 135 años el arte estuvo encerrado en la academia. Luego en 1922 y hasta el año 50 el arte estuvo indagando sobre lo netamente latinoamericano. Cuando comenzaban a encontrar sus caminos de independencia, llegaron los medios masivos trayendo una nueva influencia y una nueva dependencia..
De allí que el Arte No Objetual sea una posibilidad correctiva para las manifestaciones artísticas oficiales, académicas o ya absueltas por la tradición cultural.
Pero no se tratará el Coloquio de un consejo a los artistas, sino de una investigación sobre lo que puede ser una nueva actitud para unas sociedades como las nuestras, frente al arte. Será el Coloquio, entonces, un diálogo".

CRA. 64 B No. 51-64 (UNIDAD RESIDENCIAL CARLOS E. RESTREPO) TELS: 30-20-22 Y 30-01-54
A.P. AEREO 012195 MEDELLIN - COLOMBIA S. A.
HORARIO: Martes a Viernes 10 a. m. a 1 p. m. – 3 p. m. a 7 p. m. Sábados y Festivos 10 a. m. a 5 p. m.

Boletín de prensa n°. 3. Documento publicado por el Museo de Arte Moderno de Medellín. Juan Acha. .

Exposición Coloquio de arte no-objetual y arte urbano MDE07

Museo de Arte Moderno de Medellín
13 de abril - 30 de junio, 2007

Vista general de la exposición

Arriba. Ana Mendieta
Abajo. Vista general de la exposición

Arriba. Felipe Eheremberg.
Condición ritualista íntima
Abajo. Juan Camilo Uribe.
Correspondencia
Siguiente página. Álvaro Herazo.
Proyecto para sellar el mar.

CAIRO

MDE07
encuentro internacional medellín 2007
prácticas artísticas contemporáneas

Junta Directiva
Museo de Antioquia

Sergio Fajardo Valderrama
Alcalde de Medellín
Carlos Hernando Jaramillo Arango
Delegado del Alcalde de Medellín
Horacio Arango Marín
Secretario de Educación Municipal
Jorge Humberto Melguizo Posada
Delegado del Secretario de Educación Municipal
Juan Felipe Gaviria Gutiérrez
Gerente General de Empresas Públicas de Medellín
Juan Luis Mejía Arango
Delegado del Gerente General de EPM
Claudia Patricia Restrepo Montoya
Secretaria de Educación Departamental
María Rosa Machado Charry
Delegada de la Secretaría de Educación Departamental
Tulio Gómez Tapias
Representante particular designado por el Alcalde de Medellín
Alberto Mesa Zapata
Sergio Ignacio Soto Mejía
Representantes de los sectores económicos designados por el Comité Intergremial de Antioquia
Hector Guillermo Echeverri A.
Elizabeth Maya Maya
Representantes de la Sociedad de Mejoras Públicas
Germán Jaramillo Olano
Representante de los Benefactores
Gabriel Jaime Arango Velásquez
Representante Comunidad Cultural de Medellín

Directora general

Lucía González Duque
Directora Museo de Antioquia

Gerente

Juan Guillermo Bustamante

Coordinador

Carlos Uribe
Coordinador Educación y Cultura Museo de Antioquia

Curadores

Alberto Sierra
Ana Paula Cohen
Jaime Cerón
José Ignacio Roca
María Inés Rodríguez
Oscar Muñoz

Entidades socias

Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana
Alianza Cultural Colombo Francesa
Almacenes Éxito S. A.
Banco de la República,
Cementos Argos S. A.
Centro Colombo Americano
Colegiatura Colombiana de Diseño
Comfama
Comfenalco
Fundación Universitaria Bellas Artes
Gobernación de Antioquia
Grupo Bancolombia
Grupo Nacional de Chocolates,
Dirección de Cultura
Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá
Lugar a Dudas
Ministerio de Cultura de Colombia
Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia
Museo de Arte Moderno de Medellín
Parque Explora Medellín
Suramericana de Seguros S. A.
Universidad de Antioquia
Universidad Eafit

Universidad Nacional de Colombia
Universidad Pontificia Bolivariana
Universidad San Buenaventura

Grandes patrocinadores

Alcaldía de Medellín
Almacenes Éxito S. A.
Cementos Argos S. A.
Comfama,
Comfenalco,
Empresas Públicas de Medellín
Grupo Bancolombia
Grupo Nacional de Chocolates
Ministerio de Cultura
Museo de Antioquia
Suramericana de Seguros S. A.

Patrocinadores

Avianca
Banco de la República
Brinsa S. A.
Cadena S. A.
Coltejer
Conconcreto S. A.
Confiar Cooperativa
Convenio Andrés Bello
Distrihogar
Embajada Alemana
Embajada de Brasil
Embajada de España
Embajada de Japón
Embajada de México
Fedex
Fundación BAT
Fundación Fraternidad Medellín
Gef
Gerencia del Centro
Goethe Institut
Homecenter
Icetex
IDEA
Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá
Irish Council
Japan Foundation
Kalley
Metro de Medellín
Mineros S. A.
Point d'Ironie
Punto Blanco
RCN
Seacex
UNE

Aliados estratégicos

95.5 Cámara FM
Alianza Cultural Colombo Francesa
Área Metropolitana del Valle de Aburrá
Canal U
Centro Colombo Americano
Educable
El Colombiano
El Mundo
El Tiempo
Escuela Nacional Sindical
Fundación EPM
Fundación Universitaria Bellas Artes
Hangar Musical
Parque Explora
Revista Arteria
Revista El Malpensante
Revista La Hoja de Medellín
Teleantioquia
Telemedellín
Universidad de Antioquia
Universidad Eafit
Universidad Nacional de Colombia
Universidad Pontificia Bolivariana

Aliados

Biblioteca Pública Piloto
Corporación Otraparte
Cyclelogic
Efectimedios
Escuela Nacional Sindical
Fedex
Fundación EPM
Lebon Café
Mundo Mobile
Periódico Arteria
Policía Metropolitana
Publik
Redecom
Revista Arcadia
Revista Número
Revista Opción Hoy
UN Radio
Vivir en El Poblado

Este libro del Fondo editorial Museo de Antioquia
y del Museo de Arte Moderno de Medellín
se terminó de imprimir en enero de 2011,
en Medellín, Colombia.

MDE07

encuentro internacional medellín 2007

prácticas artísticas contemporáneas